الدكتور صالح حسن اليظي

البحتري

بين ناقديه قديماً وحديثاً

دراسة نقدية تحليلية

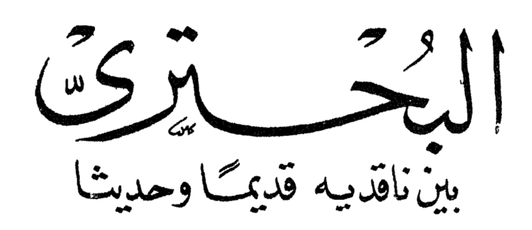
البحتري

بين ناقديه قديماً وحديثاً

دكتور

صالح حسن اليظي

كلية الآداب - جامعة الاسكندرية



دراسة نقدية تحليلية

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

يتفق الدارسون أو يكادون، على أن الشعر العربي بلغ ذروة نضجه في العصر العباسي، وأن أبا تمام والبحتري وأبا الطيب فرسانُه الثلاثةُ المبرزون.

وتفريعاً من تينك القضيتين يمكن لدارس النقد أن يرصد الظواهر النقدية التالية:

١ ـ ذلك الخلاف العنيف حول القيمة الفنية لعطاء كل من الشعراء الثلاثة الكبار، ومن ثم حول مفهوم فن الشعر وخصائصه الأصيلة، ومدى تطوره ـ إن كان قد تطوّر بالفعل ـ منذ عصره الجاهلي حتى العصر الحديث، وقد ارتكز كل فريق من أولئكم المختلفين على تصوّر خاص لعمود الشعر ولمذهب البديع، وما للفظ والمعنى وسائر عناصر الصياغة الشعرية من أهمية في تقييم ذلك النتاج الثر والثري في آن معاً.

٢ ـ اتكاء ذلك الخلاف على الموازنة أحياناً، واتخاذها وسيلة للمفاضلة بين شعر أبي تمام وشعر البحتري من ناحية اللفظ والمعنى. وبين شعر أبي تمام وشعر أبي الطيب من منظور البديع وتوليد المعاني الحكمية والتفلسف.

وبالإضافة إلى الموازنات ظهرت كتب عـديدة في السـرقات الشعـرية والأخبار الأدبية، صدرت في معظمها عن روح التعصّب لا عن البصر المحايد والموضوعية المتأنية، خاصةً تلك المتصلة بأبي تمام والبحتري.

٣ ـ غزارة الشروح والتناولات الفنية واللغوية التي عنيت بأبي تمام [illegible] المتنبي في القديم والحديث، إذ إنها تكاد تكون قد استقصت أدق جوانب الإ[illegible] الفني وتفاصيل

الحياة لكليهما، على حين اتسمت التناولات الأدبية والدراسات النقدية التي عكفت على البحتري ولغته الشعرية ومذهبه الفني بالندرة الملفتة في النقدين القديم والحديث معاً.

وتلك الاهتمامات المبتسرة بالبحتري، مقارنةً بغزارة الاهتمامات بنظيريه الآخرين، هي ـ فيما أحسب ـ ظاهرة غريبة نظراً للحقائق التالية:

أ ـ عمّر البحتري إلى الثمانين، أي أكثر مما عاش ضريباه بنحو ثلاثين سنة، وتلك الحياة الممتدة، قضى أكثر من نصف قرن منها في رحاب سبعة من الخلفاء العباسيين هم: المتوكل والمنتصر والمستعين والمعتز والمهدي والمعتمد والمعتضد، ولأن البحتري كان أعلى الأصوات الشعرية وأرخمها طوال تلك الحقبة، فقد أصبح شاعر الخلافة بلا منازع. ومن ثم فقد عاش في القلب من التيارات الحضارية والفكرية والاجتماعية والفنية والأدبية لذلك العصر. إذ إن قصور الخلفاء كانت موئلاً لتلك الحياة الحافلة.

ويحدثنا البحتري ـ بلغة الفنان المتمكن ـ عن علاقاته المتشعبة والعميقة بصانعي الأحداث في ذلك العصر، ومن ثم فهو يحدثنا عن التاريخ والحضارة والفن في آن معاً.

ب ـ خلّف البحتري ثروة فنية تكاد تصل إلى ستة عشر ألفاً من أبيات الشعر، وتلك الثروة الفنية الهائلة لم تكن عبثاً ولا لغواً من القول، وإنما هي نمط من الشعر ذي صياغة فنية متميزة، تصدر عن شاعر ذي رؤى جمالية مرهفة، وواعية بطبيعة هذا الفن، وبعناصر صياغته متمثلةً في الموسيقى والصورة والإحساس، وقيمة كل من اللفظ والمعنى ومعايير الجمال والصحة فيهما، والمشاكلة بينهما، والعلاقة المثلى بين كافة عناصر الصياغة ومفردات اللغة الشعرية الموحية.

وديوان الشاعر البحتري، لا يكشف لنا أن الشاعر قد صدر في إبداعه عن تمثل تلك الرؤى الجمالية الصادقة لفنه وأدواته فحسب، بل يكشف لنا أيضاً أنه حدّدها صراحةً فيما يكاد يكون مذهباً فنياً متكاملاً في اللفظ والمعنى والبديع والتصوير والموسيقى جميعاً

ومن حق البحتري علينا أن نقر بأن رؤاه تلك، تلتقي ومفاهيم النقد

الجمالي المعاصر، بل من حقه ومن حق الموضوعية أيضاً أن نلحظ افتقاد نظيريه الآخرين مثل تلك الرؤية النقدية الفنية الصافية والصادقة، خاصةً أبا تمام.

جـ ـ يمثل البحتري ـ فيما أرى ـ تياراً شعرياً ذا عبق متفرّد، لا يخطئه ذو صلة حميمة بتراثنا العربي، وهو بذلك يمثل ـ منفرداً ـ اتجاهاً في الصياغة الشعرية يقابل اتجاه أبي تمام وأبي الطيب، على ما بين الأخيرين من فزوق فنية لا تنكر.

وبالنظر في ذلك كله، مضافاً إليه شعور بالحب عميق لكل ما هو أصيل. صدرت في هذه الدراسة.

وقد انتهيت إلى أن الوليد شاعر شامخ لمّا يكتشف بعد بما يناسب طاقات الإبداع الفني لديه. وعلى وجه الدقة أقول: إن ما كشف من جوانب تفوقه الفني على أيدي القدامى ـ خاصةً الآمدي وعبد القاهر ـ آصل وأعمق بكثير مما فعله مؤرخو الأدب والبلاغيون العباسيون، ونقادنا المحدثون جميعاً. بل لعله من الغريب حقاً أن أقول: إن الرؤية الفنية الصافية التي صدر عنها البحتري وأقرها أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل، أدخل في مفهوم الشعر لدى النقاد الجماليين المحدثين مما ذهب إليه فريق من نقادنا العرب المعاصرين الذين رفعوا أبا تمام إلى ذروة لا تدرك، وأبوْا إلا أن يقيموا البحتري ـ استحساناً واستهجاناً ـ من خلال كلفهم الطاغي بفن أبي تمام، لا من خلال المعايير الفنية المستقاة من جوهر الشعر العربي وطبيعته الغنائية، تلك التي امتلك البحتري ناصيتها بفنية مقتدرة. وعلى حين انتهى شعر أبي تمام ـ في مجمله ـ إلى نمط من التصنيع والترصيع، وإلى غلبة للعقل والتفكير وسيطرة المنطق على اللغة، وعلى حين يدأب الشاعر العظيم كي ينأى بالفكر عن لغته الشعرية أو يذيبه فيها بما يزيل استقلاله ونتوءه، إذا بأبي تمام يلح لإقرار الصنعة والزخرف والتقريرية الفكرية والمنطقية في اللغة.

وبدهي أننا لا نجحد ما للفكر العظيم واستكناه الكون من قيمة في الشعر، ذلك لأننا نؤمن بأن كل شاعر عظيم هو أيضاً متأمل عميق في الحياة وما بعدها، غير أننا ـ وفقاً للرؤية الجمالية المعاصرة للشعر ـ نصدّ عن أن تكون الغاية فيه للفظية المزخرفة المصنوعة وللغة المنطق الجامد، إذ إنهما يتنافران تماماً مع الفكر العظيم الذي هو في حقيقته رؤية حدسية عميقة لحقائق النفس والحياة، ونظرة

متأملة للوجود من خلال تجربة وجدانية وعاطفية في المقام الأول.

ونظراً لما أسلفته عن دوافعي وتصوّري لقضايا هـذا البحث، تعيّن عـليّ الارتكان إلى النقدين القديم والحديث في آن معاً بما يخدم مباحثه وقضاياه المختلفة.

وخلال استقصائنا لمصادرنا القديمة، برز البحتري أحد قطبي الخصومة بين القدماء والمحدثين في أكثر مراحلها خصوبةً واشتعالاً. فقد ذهب الخصوم القدامى لنهج البحتري، إلى اتهامه بالجمود عند استخدام عمود الشعر والصد عن الأخذ بما زعموه لأبي تمام من تجديد، بل إن فريقاً من النقاد المعاصرين قد صاغوا مثل ذلك من مفاهيم عصرية، واعتبروا عمود الشعر حيناً، وعجز البحتري عن تمثل ثقافة عصره حيناً آخر، مسؤولين عن الحجر على التجديد الذي أرساه أبو تمام.

وتلك قضايا على غاية من الأهمية والدقة معاً، لا لأنها تتصل بصميم التقييم النقدي قديماً وحديثاً لفن البحتري فحسب، بل لأنها تمس مباشرةً طبيعة الشعر العربي الغنائية، ومسارات الصواب والخطأ التي اتجه إليها في القديم والحديث.

وقد تضمّن المنهج الذي ارتأيناه محققاً لأهداف البحث أربعة أبواب في تسعة فصول نوجزها فيما يلي:

الباب الأول:

وقد أفردناه للخصومة بين القدماء والمحدثين، فقد صارت من أبرز قضايا النقد العربي وكان البحتري أحد قطبيها في أخصب مراحلها، ويشمل هذا الباب ثلاثة فصول:

الفصل الأول: عن عمود الشعر ومنهج القصيدة، إذ شاء بعض النقاد في القديم والحديث أن يقيموا البحتري من خلالها.

الفصل الثاني: في مذهب البديع ونشأته، باعتباره رمزاً للنمط الثاني من نمطي الشعر المتخاصمين، وقد نظرنا في هذا الصدد إلى ماهية التجديد الحقيقي في الأدب، نظراً لما زعمه أصحاب البديع من تحقيقه للثورة الفنية في الشعر.

الفصل الثالث: وقد تناولنا فيه الخصومة بين مذهبي عمـود الشعر والبديع، وأهم مظاهرها المميزة.

الباب الثاني:

وقد أفردناه للموازنات التي كان البحتري طرفاً فيها، وهو يشمل فصلين:

الفصل الأول: وقد خصصناه للصولي باعتباره مدافعاً متحمساً عن البديعيين خاصةً أبا تمام.

الفصل الثاني: وقد تناولنا فيه الآمدي وكتابه الموازنة بالدراسة، على اعتبار أن المؤلف والكتاب يمثلان معلمًا بارزاً من معالم النقد التطبيقي والموازنات الفنية في النقد العربي قديمه وحديثه.

أما الباب الثالث:

فقد خصصناه لشعر البحتري والنظر في أغراضه الفنية المختلفة، ولما كان الرجل ذا شخصية فنية متفرّدة، فقد بلغ الذروة في الأغراض المتسقة ومكوناته الفنية والنفسية الكامنة، ثم إنه أجاد في سائر الأغراض الشعرية الأخرى باستثناء الهجاء. وينطوي هذا الباب على فصلين:

الفصل الأول: وقد أفردناه للوصف والعتابيات والغزل، وهي الفنون التي بلغ فيها البحتري ذروة الإبداع الفني، فقد كان وصّافاً مصوّراً من طراز فريد في الشعر العربي، كما أن شاعراً لم يطاول النابغة في الاعتذاريات سوى البحتري، وكان البحتري غزلاً ينهل من ينابيع الصدق الفني والإنساني معاً، ومن الجلي أن تلك الفنون الشعرية الثلاثة وثيقة الصلة بينبوع الرقة ورهافة المشاعر وصواب التصوّر الفني للغنائية في الشعر العربي لدى البحتري.

الفصل الثاني: وقد تناولنا فيه الفخر والرثاء والمدح والحكمة والهجاء، ولأن البحتري يتكىء في صياغته الشعرية على التصوير الفني المعجب الذي يضفي على فن الشعر قيمًا جمالية خالصة بغض النظر عن الموضوع، فإنه قد أجاد في تلك الأغراض ما خلا الهجاء لافتقاد دوافعه الحقيقية في نفسه.

الباب الرابع:

وقد أفردناه لدراسة أساليب الصناعة وأدوات الإبداع الفني عند البحتري، وقسمناه إلى فصلين:

الفصل الأول: وقد تناولنا فيه المنحى الفني للبحتري في ألفاظه، ثم طريقته التي انتهجها في الجمع بين اللفظين والمواءمة بين الألفاظ والمعاني في الصياغة الفنية، ثم تنضيده لمعانيه والارتقاء بها، ثم طريقته في الابتداءات، والخروج إلى المديح، والنهايات في قصائده. ثم تناولنا نهج البحتري في البديع باعتباره عنصراً من عناصر الصياغة الشعرية.

وفي الفصل الثاني: تناولنا من أدوات الإبداع الفني عناصر الخيال والتصوير والموسيقى والوحدة العضوية في شعر البحتري، وذلك وفقاً للرؤية النقدية الجمالية الحديثة، ومن خلال نماذج رأيناها تكاد تنتظم حياة الشاعر ـ من ناحية ـ ورأيناها الأقدر على تصوير عطائه الفني ـ من ناحية أخرى ـ.

ويمكنني القول ـ بإيجاز ـ إن تقييم البحتري في القديم بما ترضاه العقول والأذواق ـ متحقق لدى أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل ـ ولا أحسب أن مكانتهم النقدية الفنية والعلمية المنهجية موضع شك أو تردد، كما اعتمدت في التقييم النقدي الحديث على معطيات النقد الجمالي المعاصر.

ولقد زعمت أن البحتري شاعر عظيم لمّا يكتشف بعد بما يناسب طاقاته، ولا أزعم لبحثي هذا شرف الإنجاز الحاسم لهذا الهدف، ولكن بوسعي الطموح إلى أن يكون جهداً موضوعياً جاداً على طريق النظر في شعر البحتري بما يفضي إلى تقييمه وفقاً لمعايير جمالية خالصة، ومن خلال تجارب خلاّقة لنقاد يتمتعون بالموهبة والذوق والمعرفة الإنسانية جميعاً.

وإني على يقين من أن ذروة ما وفقت إليه في هذا البحث هو أن يقود سفينته ربان قدير على الإبحار في عباب النقدين القديم والحديث معاً، ذلكم هو أستاذي الناقد الفنان المتذوّق، والأكاديمي المنهجي المجدّد الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي، أسأل الله القدير أن يثيبه عني وعن العلم خيراً بغير حدود، وأن يجعل جهدي هذا خالصاً لوجهه الكريم ومسهمًا في ائتلاف الحق وخدمة العلم. وهو ـ سبحانه وتعالى ـ من وراء القصد، عليه توكلت، وإليه أنيب.

الباب الأول

الخصومة بين القدماء والمحدثين

نوطئة:

إن النظرة المتأنية إلى الخصومة التي كان البحتري أحد قطبيها في القرن الثالث، لا بد أن تراها تعبيراً عن تلك الظاهرة المتجددة أبداً، أعني ظاهرة الخصومة بين القدماء والمحدثين.

إن أصول تلك الخصومة تمتد إلى القرنين الأول والثاني الهجريين، إذ وجد أئمة اللغة والدين أنفسهم أمام تيارين: اهتم أولهما بدراسة القرآن الكريم وتفسيره، ورواية الحديث الشريف وشرحه، وتنسيق المغازي والسير بما يسيغها للمبتدئين والداخلين في الدين الجديد، واهتم ثانيهما بتصفية علوم العربية من شوائب يخشى أن تطغى على أصالتها، وإزاء التيار الأول عكفوا على حفظ الشعر الجاهلي والاستشهاد به، وإزاء التيار الثاني صنفوا علم النحو، وبدهي أن الشعر الجاهلي كان مصدراً للاستشهادات والمفردات والتراكيب، ومن ثم تعاظمت دراسته، وتحتم على غير العرب أن يستوعبوه كي يمتلكوا المادة اللغوية التي تقوم عليها الشروحات والقواعد النحوية، ولم يكن أئمة اللغة ليهتموا بالشعر المحدث... يقول ابن رشيق في العمدة: «روي عن أبي عمرو بن العلاء قوله: (لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته) يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهليين والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين»[1]

---

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة جـ ١، ص ٩٠

وارتباط الشعر القديم بالنصوص الدينية المقدسه للتفسير والاستشهاد، هو عندنا من أهم أسباب عنف تلك الخصومة بين القديم والمحدث، ومن وراء ذلك تكمن الرغبة الحميمة في الحفاظ على القرآن الكريم والسنة الشريفة بمنأى عن الخطأ نصاً وتفسيراً.

والدكتور مندور يرى أن أسباباً فنيةً لم تكن وراء ما يفضله رجل كأبي عمرو ابن العلاء، ويرى أن السبب هو سبق الشعر الجاهلي[1]، إلا أنه لا يمتنع لدينا الإحساس الصادق من لدن ابن العلاء وأضرابه بروعة الشعر الجاهلي بما يرفعه على غيره، إذ إن غير قليل من الأدباء والنقاد المعاصرين لا يزالون على هذا الرأي حتى يومنا هذا، وقد جاء شعر المحدثين ـ في معظمه ـ مخالفاً لما في شعر الجاهليين من قوة طبع آسرة وبعد عن التكلف.

وقد عرض الدكتور طه حسين لصور تلك الخصومة منذ نشأتها حتى القرن الرابع الهجري[2]، ونحسب أن لب الخلاف كان دائماً القرب أو البعد عن نمط الشعر الجاهلي.

ويلاحظ الجاحظ، أن النحويين والرواة والإخباريين يهتمون بأمور ليست من صميم الشعر[3]، ويذكر الصاحب بن عباد ما قرره الجاحظ من أنه لم يظفر بمن يتذوق الشعر وينقده إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن دهب ومحمد بن عبد الملك الزيات[4].

ويعرض نيكلسون لأصل الخصومة فيقول: «إن النقاد المسلمين الأوائل، ـ وقد كانوا لغويين ـ تشبثوا بفكرة أن الشعر الجاهلي قد بلغ الكمال، حتى إنه ليس لشاعر محدث أن يدركه وليس له إلا أن يستلهم نماذجه، وأن النشأة بعد الإسلام، كانت في حد ذاتها دليلاً على الضعف الشعري»[5].

---

(١) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر سنة ١٩٤٨

(٢) طه حسين: حديث الأربعاء، جـ ٢، ص ٧، ط. بدار المعارف (الحادية عشرة) سنة ١٩٧٥.

(٣) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، جـ ٤، ص ٢٤، تحقيق هارون، ط لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٨

(٤) أبو القاسم إسماعيل (الصاحب بن عباد): الكشف عن مساوىء شعر المتنبي، ص ٥٤، نشرة مكتبة القدسي القاهرة سنة ١٣٤٩هـ.

(٥) Nickolson, Reynold A.: A Literary history of Arabs (P. 285) Cambridge, 1930

ويفسر الدكتور هدّارة هذا الاتجاه السلفي آنذاك بأن العصر الأموي كان عصراً نحوياً دمار النقد ومن ثم كانت أشعار الجاهليين هي المثل الأعلى للعرب المتعصبين لعروبتهم بماضيها وتراثها[1].

وفيما أسلفناه يبرز ما ارتكن عليه التعصب للقديم من قيم دينية واجتماعية وقومية، ومن ثم فليس من المقبول أن نصدر حكمًا عاماً بعجز أنصار القديم عن تذوق الشعر المحدث أو تعليل ذوقهم الفني، أو أنهم يظهرون خلاف ما يضمرون، يقول نجيب البهبيتي: «إن التعصب للقديم في العصر الأموي كان قاصراً على العلماء حين تستغرقهم الفكرة العلمية، فإذا خلوْا لأنفسهم فهم محدثون، يحسون في الشعر الجديد جمالاً لا يجدونه في الشعر الجاهلي»[2].

ونحسب أننا بمثل هذا القول المفتقر إلى السند العلمي، نحكم بالمخاتلة على فئة ضخمة من العلماء لا تحيط بجدية موقفهم مظنة من شك، خاصة أننا أشرنا إلى أن فريقاً ذا شأن من نقادنا لا يزالون على تفضيلهم للشعر الجاهلي واعتباره قمة التراث العربي، وليس حجة عليهم أنهم كانوا بين الحين والحين يستحسنون بعض الأشعار المحدثة، ولعلها كانت أقرب إلى الشعر الجاهلي المطبوع، ومن ثم فهم صادقون مع أنفسهم في قبولها، وفي تفضيل القديم عليها، فهو في رأيهم المثل الأعلى.

ويشير صاحب الوساطة إلى أن أبا ياسين القيسي كان متحاملاً على الطائيين، ثم سمع يوماً قول البحتري:

نظرت إلى طِرانَ، فقلت: ليلى	هناك، وأين ليلى من طِرانِ؟؟
ودون لقائها إعناق شهر	وسبع للمطايا أو ثمان
ولما غرّبت أعراقُ سلمى	لهن وشرقت قُنَنُ القنان
تصويت البلاد بنا إليكم	وغنى، بالإياب، الحاديان[3]

(1) محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، ص ٢٠٩، الطبعة الأولى لجنة البيان العربي، مصر سنة ١٩٥٨.

(2) نجيب محمد البهبيتي: أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره، ص ١٧٧، ط. دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٠ (الطبعة الثانية).

(3) ديوان البحتري: تحقيق حسن كامل الصيرفي، جـ٤، ص ٢٢٣٠، ط. دار المعارف (الثانية) سنة ١٩٧٢.

فاستعاد سماعه لما فيه من صادق الطبع وحض على رواية شعر البحتري[1]،
[illegible] من نفسه يستحسن من شعر المحدثين ما يسمو وما في الشعر الجاهلي من تدفق وبعد عن التكلف، وقد يكون صائباً أو مخطئاً. ولكنه وغيره من علماء اللغة لا يضمرون الإعجاب بالمحدث ويظهرون كراهيته تعصبا كما شاء البعض أن يتهمهم

الخصائص المميزة للشعر القديم وللشعر المحدث:

يقول ابن طباطبا في عيار الشعر «ومع هذا فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً وافتخاراً ووصفاً وترغيباً وترهيباً، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه، وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق، فيحابون بما يثابون أو يثابون بما يحابون»[2].

هكذا كان صنيع الجاهليين في شعرهم، فكيف صارت الأمور لدى المحدثين؟... يقول الصولي: «إن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشّار إلى وقتنا هذا كالمتنقلة إلى معانٍ أبدع وألفاظٍ أقرب وكلامٍ أرق، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع والابتداء والطبع والاكتفاء، وإنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عياناً، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدةً، وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحاري والبر والوحش والإبل والأخبية، فهم في هذا أبداً دون القدماء، كما كان القدماء فيما لم يروه أبداً دونهم»[3].

ولكن ثمة موضوعات إنسانية عامة مشتركة بين الجاهليين والمحدثين، ولا بد من أن تتهيأ معايير موضوعية ترتبط بالتاريخ الحضاري والنفسي للّغة وأصحابها

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٥١، ٥٢، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، الطبعة الثالثة، مطبعة الحلبي.

(٢) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص ٩، تحقيق الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام، المطبعة التجارية، سنة ١٩٥٦

(٣) أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٢٤٤، تحقيق محمد عبده عزام وآخرين، ط لجنة التأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٣٧

ليتسنى التقييم من خلالها.

وكأني بالقاضي الجرجاني يومىء إلى ما يتعين تقييم الشعر بعامة ـ قديمه وحديثه ـ من خلاله حين يقول: «إن العرب إنما كانت تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[1].

ولعله من المناسب أن نتأمل ملياً في عمود الشعر ومنهج القصيدة باعتبارهما ـ خاصةً الأول ـ تنظيراً عاماً لخصائص الشعر القديم.

---

(١) الجرجاني: الوساطة ص ٣٣.

الفصـل الأول

عمود الشعر ومنهج القصيدة وتقييمها

لعل المرزوقي أدق من عرض لعمود الشعر، فقد تناوله في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام بما ينم عن ثقافته وذوقه المرهف، وهو يمهد لهذا التناول بما يدل على احتفاله بالصياغة الشعرية المؤاتية، فيورد قول ابن طباطبا بأن الشعر: «هو ما إن عري من معنى بديع، لم يعر من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بالشعر»[1].

ويستطرد المرزوقي ممّهداً لحديثه فيقول: «ومتى اعترف اللفظ والمعنى فيما تصوب به العقول، فتعانقا وتلابسا متظاهرين في الاشتراك وتوافقا، فهناك يلتقي ثريا البلاغة فيمطر روضها، وينشر وشيها، ويتجلى البيان فصيح اللسان نجيح البرهان. ونرى رائدي الفهم والطبع متباشرين..»[2].

ومعلوم ما كان لقضية اللفظ والمعنى من شأن في تاريخ النقد العربي والعالمي، ومعلوم كذلك الإسهام القيم لعبد القاهر الجرجاني في نظرته التوحيدية للغة من خلال نظريته في النظم، ونحن على أية حال، نلفت إلى ما تشف عنه كلمات المرزوقي من اهتمام بالطبع والذوق والمعاني الشعرية التي لا تتأبى على الفهم ولا تتنافر مع اللغة المطبوعة.

وهو يرى ضرورة دراسة عمود الشعر: «ليميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطىء أقدام المختارين فيما اختاروه،

---

(١) أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي: شرح ديوان الحماسة المقدمة ص ٧

(٢) نفسه ص ٨

ومراسه، أقدام المزيفين على ما زيفوه. ويعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتيّ السمح على الأبيّ الصعب»(١).

ونحسب أن احتفال المرزوقي بنبذ التعمّل والتكلّف في الصياغة والمعاني جميعاً واضح كل الوضوح. ثم يورد المرزوقي ما يُعتبر عموداً أو أساساً للشعر القديم أو فلسفة فنية لهذا الشعر فيقول: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف. ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار:

فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح... فإذا انعطف عليه مستأنساً بقرائنه خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته. وعيار اللفظ، الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم ممّا يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرداته وجملته مراعى، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها فإذا ضامّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً. وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلوق... فذاك سيماء الإصابة فيه. وعيار المقاربة في التشبيه، الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة. وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته... ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله... فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارباً... وعيار الاستعارة، الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار. وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدربة ودوام المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضهما ببعض فهو البريء من العيب، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود المنتظر يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها. فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها

(١) نفسه ص ٩.

وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن»[1].

عمود الشعر إذن، - وفقاً لعرض المرزوقي الدقيق هذا - كان يعني الأسس الفنية والجمالية لفن الشعر لدى العرب... وكما كان المرزوقي أوضح من عرض لعمود الشعر، فقد كان ابن قتيبة صنوه فيما يتصل بمنهج القصيدة.... يقول ابن قتيبة:

«وسمعت مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار... فبكى.. واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق... ليميل نحوه القلوب... لأن التشبيب قريب من النفوس، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وإنضاء البعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وقرر عنده ما ناله من المكاره في السير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة... وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل . فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[1].

ونحسب أننا نرى الارتباط الوثيق بين العمود والمنهج وبين الحياة العربية الجاهلية والإسلامية حتى القرن الأول الهجري[2] والعصر الأموي، لقد كان الشعر مرآة لتلك الحياة التي لم تتغير تغيراً جوهرياً، وما صنيع المرزوقي وابن قتيبة إلا تنظير مستقى من تيار التراث الشعري في تلك العصور، وما ورد لديهما واضحاً محدّداً ورد عند غيرهما في شكل شذرات وتلميحات عابرة[3].

---

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، المقدمة، ص ١٠، ١١.

(٢) عبد الله مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، جـ١، ص ٧٤ - ٧٦، تحقيق شاكر، ط. دار المعارف سنة ١٩٦٦.

(٣) يراجع في هذا: الجاحظ، البيان جـ١، ص ٦٧، ١١٦، ٢٠٦، ٢٢٨. وابن قتيبة، الشعر والشعراء، جـ١، ص ٩٠. والآمدي، الموازنة، جـ١، ص ٢٨١، ٤٠٠ وجـ٢، ص ١٠٩، تحقيق صقر، ط. المعارف الأولى سنة ١٩٦١. وابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص ٣٠٥، ط. المعارف سنة ١٩٥٢. والقاضي الجرجاني: الوساطة ص ٣٣. وأبو =

وخليق بنا أن نرى فيما أسلفناه وفيما أشرنا إليه من آراء، نوعاً من التشوق إلى شيء قريب من الوحدة العضوية والانسجام والتجانس في الاتجاه العام للقصيدة.

ولعلنا الآن حريون بأن نسأل: هل حال عمود الشعر ومنهج القصيدة بين الشعراء وبين الإبداع الشعري؟ وهل وقفا عقبة كأداء، تحد من عبقرية المتألقين منهم وتقص أجنحة الخيال لديهم؟

إذا سلمنا بأن لكل الفنون أسساً فنية يجب أن تراعى، وإذا دلنا استقراء الواقع على أن كل سلوك ـ بما في ذلك ألعاب التسلية ـ له قواعده المرعية، فعلينا أن نتفق بعد ذلك على أن تلك القواعد الفنية ـ في الشعر وفي غير الشعر ـ لن تكون قيوداً إلا على الفنان الهزيل أو على الأدعياء فحسب، ودليلنا على ذلك حاسم، وهو أن كبار الفنانين عبر التاريخ ـ ومنهم متألقو شعراء العرب ـ قد التزموا بقواعدهم الفنية دون أن تمثل عبئاً على إبداعهم وعطائهم الفني، والشاعر الموهوب المثقف يصدر عن تلك الأسس دون تعمّل وفي شعور بين الوعي واللاوعي، وهي ليست منفصلة إلا عن أدعياء الفن فحسب، إن الفنان المقتدر لا ينحيها وإنما يلتزم بها وقد يطوعها ويطورها دون أن يهدمها، لأنه لا يشعر بها قيداً يحول دون تحليقه في الآفاق الرحيبة للفن.

يقول الدكتور غنيمي هلال: «وقد أصبح من المسلم به أن كل أدب من الآداب إذا أراد أن ينهض ويتجدد فلا مناص له من الخروج من حدود اللغة التي كتب بها ليفيد من الآداب الأخرى، ينشد ما به يغنى ويكمل، وما به يستجيب لحاجة الأمة ومطالب القومية سواء في القوالب الفنية أو الموضوعات أو التيارات الفكرية أو المعاني العامة أو الصور والأخيلة الجزئية، ويستشهد بقول جوته «ينتهي كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأتِ إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته»[1].

ومن شديد الأسف، نهض العرب في عصر الترجمة القديم بترجمة الفلسفة

= إسحاق علي الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، جـ٣، ص ١٧، تحقيق زكي مبارك المطبعة الرحمانية سنة ١٩٢٧.

(١) محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص ٤٦، ط. نهضة مصر (الأولى) القاهرة سنة ١٩٧٦.

والمنطق من التراث اليوناني، وأجفلوا عن ترجمة القصة الشعرية والملحمة والمسرحية لما ارتأوه من غلبة الروح الوثنية عليها، ولو ترجموها لكانت عناصر التطور الحقيقي في شعرنا العربي. وكذلك في الأدبين الفارسي والهندي لم يترجموا إلا النزر اليسير من الشعر واتجهوا إلى الحكمة والفضائل ونظم الإدارة والحكم، وكان طبيعياً بعد ذلك أن يصبح النثر العربي أكثر تطوراً وانفتاحاً على الأنماط الفنية من الشعر.

وعلى كلٍّ، فنحن نرى أن لكل عصر أن يجد لشعره عموده الخاص، بل على كل شاعر خلّاق أن يفعل ذلك، فيتبلور ذلك المعيار الرحب من أعمال كبار الشعراء وتوهج شاعريتهم عبر توالي الزمن، فيلتزمون به، ويلتزمه أجيال الشعراء ويطوره التيار العام للخلق الفني متى جدّت وتجمعت عوامل تطويره، دون جهد أو إعنات، أو إدراك واع لالتزامه أو تطويره.

الفصــل الثاني

مذهب البديــع

نشأته وخصائصــه:

الخصومة العنيفة بين أنصار البحتري، وأنصار أبي تمام، وثيقة الصلة بمذهب البديع باعتباره رمزاً لنمط من الشعر يباين ذلك النمط المنسجم بعامة مع القيم التي يتضمنها عمود الشعر، ونحن نعلم أن البديع تطوّر كمّا وكيفاً على أيدي شعراء ذلك الاتجاه، فليس البديع عند بشار مثلاً، مماثلاً له عند أبي تمام، كما أن آراء النقاد جدّ متباينة حول مصدره وقيمة الشعر الدائر في فلكه، ومدى اعتباره تجديداً ذا قيمة حقة. ومدى تواؤمه أو تنافره مع روح الشعر العربي وغنـائيته. وتلك القضايا التي كانت من لب الخصومة بين أنصار كلا الشاعرين ما تزال حتى أيامنا هذه محوراً لاختلاف بعض النقاد ومؤرخي الأدب.

وكما كان للمرزوقي فضل التوضيح لمعالم عمود الشعر، كذلك كان شأن ابن المعتز فيما يختص بالبديع، يقول ابن المعتز في مقدمة كتابه البديع: « قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدناه في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ. وكلام الصحابة والأعراب وغيـرهم وأشعار المتقـدمين من الكـلام الذي سمـاه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلمًا وأبا نواس ومن تقيلهم. . . لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودلّ عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغفِ به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعضه، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة. وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت

بديع. وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبد القدوس في الأمثال، ويقول: «لو أن صالحاً نثر أمثاله في شعره وجعل بينها فصولاً من كلامه، لسبق أهل زمانه، وغلب على مدّ ميدانه، وهذا أعدل كلام سمعته في هذا المعنى»[1].

فأصول البديع إذن، قديمة ومبثوثة في التراث، وهي لم تكن مذهباً واجب الاتباع وإنما كانت ترد دون تكلف إلى أن حوّلها المحدثون ـ خاصة أبا تمام ـ إلى مذهب واجب الالتزام. ويقول الدكتور طه حسين: «إن البديع ليس فناً عباسياً، وإنما الإفراط فيه طور عباسي، فما كان الشعراء القدماء يتخذونه وسيلة إلى الجمال الفني قد أصبح غايةً عند مسلم وأصحابه»[2]. وقد حدّد ابن المعتز خمسة أقسام رئيسية للبديع هي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي. ويقرر الدكتور مندور الصواب حينما يعتبر الاستعارة لباب الشعر، ولكن التجنيس عبث لفظي يعتمد على الاشتقاق أو لعب بالمعاني ومهارة في استخدام مفردات اللغة المتحدة أو المتقاربة في اللفظ والمختلفة في المعنى، والطباق مجرد مقابلات بين المعاني، ورد الأعجاز على ما تقدمها هو الآخر حلية لفظية، والمذهب الكلامي نوع من الجدل العقلي والقدرة على توليد المعاني، وهو بعيد عن حقيقة الشعر وعن جوهر التفكير المنتج[3].

وجليّ أن سوء فهم القدماء لطبيعة الخلق الفني، وعجزهم عن تمثل العلاقة العضوية التي لا تنفصل بين اللفظ والمعنى، قد أدى كل ذلك إلى تحديد موقف المحدثين من البديع ودفع خطواتهم على درب ذلك المذهب الجديد، وقد أسهمت جهود عبد القاهر في تكريس الصلة بين شقي اللغة[4].

فنون البديع إذن، عميقة الجذور في التراث، وهي تستحسن أو تستهجن من خلال النصوص ووفقاً لمكانها من النسيج الشعري كله، والمؤكد أن لب الخصومة

---

(١) عبد الله بن المعتز: البديع، ص ١٦، نشرة محمد عبد المنعم خفاجي مطبعة الحلبي مصر سنة ١٩٤٥.

(٢) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٠٢، ط. دار المعارف (الثانية) سنة ١٩٦١.

(٣) محمد مندور: النقد المنهجي ص ٤٨.

(٤) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٣٠٢ وما بعدها، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥.

بين القدماء والمحدثين يكمن في طريقة تناول الأخيرين لتلك الفنون ابتداء من بشّار وانتهاء إلى أبي تمام.

البديعيون وقضية التجديد في الأدب:

يقول الصولي ـ وهو من غلاة المدافعين عن المحدثين، خاصةً أبا تمام ـ: «ومن تبحر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لائذاً به، كما أن كل محسن بعد بشار لائذ ببشار ومنتسب إليه في أكثر إحسانه»[1]، بل إن الصولي يرفض أن يُقدِّم أبو نواس على بشار[2]. وبدهي أن الصولي وأضرابه من أنصار المحدثين في القديم والحديث يعوّلون على مذهب البديع واستخدام أبي تمام لفنونه ويعتبرونه تجديداً وثورة فنية في الشعر العربي، فهل جدّد البديعيون حقاً؟؟ إذا كان لبّ الخصومة بين القدماء والمحدثين هو تجديد أبي تمام أو إفساده للشعر، وتحقق المثل الأعلى فيه لديه أو لدى البحتري ـ صياغةً ومضموناً ـ فنحن إذن حريون بأن ننظر في طبيعة وعوامل التجديد الحقيقي في الأدب كي نتبين وجه الحق في تلك القضية... يقول الدكتور غنيمي هلال: «إن التجديد في الأدب ثورة، لأنه يتطلب وضع قيم جديدة مكان قيم قديمة، وأساسها شعور ذوي المواهب والعبقريات بعدم كفاية أدبهم القومي في الاستجابة لحاجات عصرهم فيخرجون على القيم البالية في بعض نواحيه وفي الحرص على إكماله في وقت معاً»[3].

ومعلوم أن صنيع أبي تمام بعيد تماماً عن هذا التعريف الموضوعي الدقيق لمفهوم التجديد، لقد نظر أبو تمام في شعر العرب، وفي شعر البديعيين خاصةً، وفي شعر مسلم بن الوليد على وجه الخصوص، فتعبد في محرابه وأضاف إليه من ذاته والتزم رسومه التزام المذهب، فكان ذلك الشعر الذي هو ـ في غالبيته العظمى ـ نمط فريد وغريب في الشعر العربي من ناحية، ويكاد يكون واهي العلاقة بحياة صاحبه من ناحية أخرى، وقد رأى أنصاره فيه تجديداً للشعر وابتكاراً، ورأى فيه أنصار البحتري، إفساداً وتعقيداً، بل وتبديداً للشعر العربي، ودعّم كلُّ فريق رأيه بما يعبّر عنه من شعر الشاعرين.

---

(١) الصولي: أخبار أبي تمام ص ٧٦.

(٢) نفسه ص ١٤٢.

(٣) محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد ص ٤٢

ولقد أشار طه إبراهيم إلى مثل ما أسلفناه للدكتور غنيمي هلال، من حتمية انفتاح الأدب على الآداب العالمية لينشد ما به يغنى ويكمل ويستجيب لحاجات الأمة ومطالب القومية سواء في القوالب الفنية أو الموضوعات أو التيارات الفكرية أو المعاني العامة أو الصور والأخيلة الجزئية دون أن تنبت صلة القديم بالجديد تماماً[1]. وقد أسلفنا أن تفاعلاً بهذا التصوّر لم يحدث بين الشعر العربي وفنون الشعر لدى الأمم الأخرى، ومن ثم حُرم من عوامل التجديد الخارجية، ونضيف إلى ذلك أن عوامل داخلية ممتازة للتجديد قد أُهدرت هي الأخرى: منها شروق الإسلام وحضارته وتوهج النفس الإسلامية التي أنتجت شعراً جليلاً إلا أنه على شاكلة الشعر السابق، ولم يتأثر من القرآن بغير الصياغة وشيء من المعاني، في الوقت الذي زخر فيه القرآن بالأسلوب القصصي وتاريخ الأقدمين وقصص الأنبياء، تلك الأمور المنطوية على طاقات روحية فياضة بالخيال والإلهام والتي استلهمها الفرس في كثير ممّن شعرهم القصصي، بل إن الآداب الغربية الحديثة استوحت من سفر التكوين بعض قصصه كآدم وإبليس وقابيل وهابيل والجنة والنار، فأوجدوا منها قصصاً شعرية ذات أبعاد اجتماعية، وتلك القصص واردة في أكمل عرض في القرآن الكريم، ولم ينتفع بها الشعر العربي قديماً وحديثاً[2]، كما لم ينتفع بأيام العرب الجاهليين وخرافاتهم[3].

وأُهدرت أيضاً الاستفادة مما كان في القرن الثاني من حياة اجتماعية تتسم بالتنوع والتعقد والاختلاف في الميول والطباع، والغزارة في الفن والعلم والقوة في الجدل والحوار، وذلك كله خليق بأن يؤثر في الأدب لا سيما الشعر تأثيراً عميقاً فيجاري الحياة كما حدث لشعر الإغريق[4]، الذي تطور بتطور الحياة لا في ألفاظه ومعانيه فحسب، وإنما تطور في نوعه من الشعر القصصي إلى الشعر الغنائي إلى الشعر التمثيلي كذلك[5].

---

(١) محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص ٤٦، وطه إبراهيم: تاريخ النقد ص ١١١.

(٢) طه إبراهيم: تاريخ النقد ص ١١٠.

(٣) محمد مندور: النقد المنهجي ص ٤٩.

(٤) طه إبراهيم: تاريخ النقد ص ١١٠.

(٥) طه حسين: حديث الأربعاء، جـ٢، ص ٦.

ومن أسف، بقي الشعر لدى المحدثين دون خلق جديد، والفروق بينهم وبين القدماء كانت في الألفاظ فحسب لأنهم صاغوا أفكار القدماء صياغةً جديدة تتسم بالتعقيد والالتواء البديعي، لقد غيروا الظاهر من شعرهم، ولكنه في الحقيقة القديم، وقد غدا مستوراً، إنهم في الديباجة قد استبدلوا شيئاً حضرياً عوضاً عن شيء بدوي، وذلك في ذاته تقليد محض، وكان بوسعهم أن يسقطوا الديباجة تماماً كما هو الحال في الرثاء فهي ليست من جوهر الكلام، وهم لم يدركوا الرابطة التي بين الأفكار وصياغتها، فغيروا الصياغة دون الأفكار، وأخذوا الأفكار والمعاني القديمة وصاغوها صياغةً تنفر منها السليقة ويرفضها المنطق، والبديع الذي شغفوا به أوقعهم في التكلّف والتعقيد، وجمود الطبع وانقباض النفس، فالمعاني خاضعة للألفاظ، والأفكار في أسر المحسنات البديعية وذلك يؤدي حتماً إلى التكلّف، فالطالب للبديع يفكر لإدراك المعنى، ثم يفكر لإسكانه في البديع، ولا ينجم عن تعقد التفكير إلا تعقد في العبارات وفتور في حرارة المشاعر.

اختلاف تام إذن ذلك الذي لمسناه بين التجديد الحق وبين ذلك الذي زعمه المحدثون تجديداً.

الفصـل الثالث

الخصـومة بين المذهبين

الخصومة حول أبي نواس:

إن الاستقراء المتذوق المنصف لشعر أبي نواس ينتهي بنا إلى أنه شاعر عظيم بالتأكيد، غير أنه لم يكن عظيمًا لما اندفع فيه من ثورة على القديم، فتلك الثورة لم تنجز شيئاً ذا بال ، ولم تؤد إلى تجديد حقيقي في شكل الشعر ومضمونه ونوعه. وإنما تكمن عظمته في موهبته الشعرية الفذة التي عبر عنها من خلال أداء تدور معظم عناصره في فلك القديم. فهـو لم يتخذ فن البديع قدس الأقداس كما فعل أبو تمام، كما أن أداءه للبديع امتزج بتفاعل حقيقي مع الحياة، يتوهج بعناصر الصدق الفني والموهبة الدفّاقة، ولم يؤده، كأبي تمام، من خلال عقل بارد وصنعة محض آليّة.

ويرى الدكتور مندور أن الخصومة لم تنشأ حول أبي نواس رغم دعوته إلى التجديد، وذلك لأسباب منها عدم نمو النقد وعدم استقرار أصوله، وإهمال ما دعا إليه من تجديد لقلة أهميته وضآلته، وحذق الشاعر ـ رغم أعجميته ـ للّغة العربية، وعدم خروجه على عمود الشعر[1].

وفي الحق أننا لا نستطيع أن ننفي قيام خصومة حول أبي نواس، والأسباب التي قال بها مندور تفسر بقاء الخصومة في شكلها القديم لدى الرواة واللغويين فحسب، وما كانت تلك الخصومة لتأخذ شكلها النهائي إلا بعد التزام أبي تمام للبديع التزاماً يزيد من سوئه، عقلانيته وفقدانه حرارة الحياة، ثم ظهور البحتري

(١) محمد مندور: النقد المنهجي ص ٧٠.

في المقابل. ويقول ابن شرف عن أبي نواس: «وأما أبو نواس فأول من خرم القياس، وذلك أنه ترك السيرة الأولى... ونكب عن الطريقة المثلى وخالف فشهر وعرف، وأغرب فذكر واستطرف، والعوام تجار هذه الأعلاق، وأسواقهم أوسع الأسواق... فشعر أبي نواس نافق عند هذه الأجناس، كاسد عند أنقد الناس»[1].

وإذا كان هذا تقييم القدماء لصنيع أبي نواس، فلننظر في قول المحدثين بشأنه... يقول طه إبراهيم: «ما التجديد إلّا في استبدال أصول الشعر القديم بأصول غيرها، فأما أن نحتفظ بالجوهر ونبدل في العرض فليس ذلك بشيء، ولهذا كان موقف أبي نواس واهياً متعارضاً، يذم القدماء وهو قديم، وينصر المحدثين ويحتذي أسلافهم في الأسلوب والأغراض الشعرية، وما جاء به من التجديد كان في العادات أكثر منه في الأدب، كان انحلالاً للصفاء القديم لا استحالة، فالفن هو هو، والأغراض والتشبيهات والاستعارات كل أولئك مكرر معاد»[2]. ويقول أيضاً: «فمع علم أبي نواس، ومع تمام آلته في العربية، فإنه لم يستطع إلا أن يغير الديباجة، أو يدخل البديع، أو يتطرف فيستعمل الألفاظ الفلسفية، أو ينتفع ببعض الأفكار الشائعة في عصره»[3].

ونحن وإن كنا لا نرى قيمة حقيقية لتجديد أبي نواس، فإن ذلك لا ينفي أنه شاعر كبير حاول الثورة على أصول الشعر القديم، وحاول ربط الشعر بالحياة، وإن كان من أسف قد أخفق في اكتشاف الطريق الحقيقي لتحقيق ذلك.

مذهب أبي تمام والخصومة حوله:

يقول الدكتور طه حسين ـ وهو محب شديد الحب لأبي تمام ـ : «أما أبو تمام فشيء آخر، يعنى بالموسيقى وجمال اللفظ، ولكنه يتجاوز هذه العناية إلى عناية أخرى بالمعنى، من هنا يشتد أبو تمام في الدقة حتى لا يحس وحتى لا يرى وحتى لا

---

(١) أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد بن أحمد بن شرف القيرواني: أعلام الكلام، ص ٢٢، الطبعة الأولى مكتبة الخانجي سنة ١٩٢٦.

(٢) طه إبراهيم: تاريخ النقد ص ١٠٨.

(٣) نفسه ص ١١١.

يفهم، وحتى يفسد الموسيقى أحياناً، لأن أبا تمام كان يحس معناه إحساساً قوياً، ولكنه كان في الوقت نفسه عاجزاً عن أن يشركنا معه في هذا الحس. . .»[1].

والرأي متفق على التزام أبي تمام للبديع التزام المذهب في كل شعره، وبغض النظر عن اقتضاء التجربة الشعرية لذلك من عدمه. . . يقول الدكتور العشماوي: «ذلك أنه أسرف في طلب الطباق والتجنيس والاستعارة وغير ذلك من زخرف ومحسنات حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها، بل إن الشعر لا يكون شعراً عند أبي تمام إلا إذا زُيّن بحلية أو بأخرى من حلي البديع»[2]. ولقد كان الإحساس بتكلفه تلك الأنماط البديعية مبرراً كافياً للنفور منها.

والرأي متفق كذلك على أن أبا تمام بالإضافة إلى تكلفه البديع، تكلف إقحام التفلسف في الشعر، فبدت الأفكار مجتلبة وليست نابعة من صميم التجربة الشعرية.

تقول دائرة المعارف الإسلامية عن أبي تمام: «وله ولع بالألفاظ الغريبة، بل وبالتراكيب المفتعلة والمضنية في كثير من الأحيان وقد عانى في شرحها الراسخون في العربية، وترهق قارئه تجسيدات غير موفقة لأفكار مجرّدة واستعارات متكلفة متصيّدة غير مقنعة تتوالى عليه كثيراً في عدة أبيات متصلة حتى يقع على صورة شعرية بارعة، أضف إلى ذلك نزوع من الشاعر مؤسف إلى الجناس والجمع بين المتناقضات في تبرير محكم»[3].

فليس العباسيون وحدهم الذين وقفوا عند التواءات أبي تمام وتعقيداته، وليس النحويون واللغويون منهم فحسب، هم الذين استهجنوا شعره كما يذهب الدكتور شوقي ضيف[4]، فثمة نقاد لا سبيل للطعن في ثقافتهم وأذواقهم وحيادهم يقررون ذلك بكل وضوح. . . فيرى الآمدي أن شعر أبي تمام «ينسب إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج»[5].

---

(١) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٠٢.

(٢) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٣٧٢.

(٣) دائرة المعارف الإسلامية، ط الشعب المجلد الأول، ص ٤٤٠.

(٤) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٢٤٠، ٢٤١. الطبعة الثامنة دار المعارف سنة ١٩٧٤.

(٥) الآمدي: الموازنة جـ ١، ص ٦.

أما القاضي الجرجاني، فبعد أن تكلم عن جرائر التكلف يقول: «وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره فقال:

فكأنما هي في السماع جنادل   وكأنما هي في القلوب كواكب

فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى ضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه... ولم يرض بهاتين الخليتين حتى جتلب المعاني الغامضة... فاحتمل فيها كل غث ثقيل... فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكد الخاطر... فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة وحين حسره الإعياء... وتلك حال لا تهن فيها النفس للاستمتاع بحسن أو الالتذاذ بمستطرف، وهذه جريرة التكلف»[1].

فالقاضي الجرجاني وهو يتوسط بين المتنبي وخصومه ، يقرر في حياد ونزاهة سوء ما انتهى إليه تكلف أبي تمام في الألفاظ والبديع والمعاني جميعاً.

وفي الطرف المقابل وقف من يرون في الشعر رأياً آخر، وهم أنصار شعر البحتري، إنهم يقبلون المعنى والحكمة في الشعر من خلال صحة التأليف وسلامة السبك، أي مع وجود الصياغة العربية البعيدة عن التكلف، ولكنهم يرفضون أن يتحول الشعر إلى تفلسف، فللفلسفة آلتها الخاصة وهي النثر. وهم ضد تجاوز الحدود والأصول الموضوعة لاستخدام الألفاظ في الشعر، كما أن المعنى المجرد لا أهمية له لديهم، بل المعوّل على الصياغة التي يؤدى بها، إذ إن المعاني تتوارد على الخواطر «وهم قوم لا يقيدون النفس في الشعر بأكثر مما يقيدها به هذا الفن على أصوله، وهم لا يريدون للشاعر إلا أن يقول ما يحس ويذهب في ذلك في غير مراعاة لما قال غيره»[2].

والتأمل المحايد لكلا الاتجاهين يرى في الاتجاه المنتصر لشعر البحتري وبه ما هو أدخل في طبيعة الشعر لدى المتحققين فيه على مر العصور، ذلك لأن تعمّد

(١) القاضي الجرجاني: الوساطة ص ١٩

(٢) البهبيتي: أبو تمام الطائي ص ١٨٧

وعورة الألفاظ، ثم وقوف الصياغة البديعية المتكلفة بذاتها، ووقوف المعاني الفلسفية المجتلبة بذاتها واكتناف الغموض والتعمية لكل ذلك دون أن ينحلّ في نسيج شعري واحد، لا يمكن إلا أن ينتج شعراً مرّاً يفتقد حرارة الحياة وتوهج الصدق الفني.

ويجدر التأكيد على أن المعنى في الشعر له دور محدود ومحسوب، يقول الدكتور محمد مصطفى بدوي: «إن الوظيفة الأساسية للمعنى في القصيدة - في بعض أنواع الشعر وليس فيها جميعاً - هي أن يرضى عادة لدى القارىء، ويلهي عقله بينما تقوم القصيدة بعملية التأثير في نفسه، ويشبه إليوت المعنى في القصيدة بقطعة اللحم التي يحملها اللص الخيالي معه دائماً لكي يلقي بها للكلب الذي يحرس البيت حتى يهدئه ويلهيه فيتمكن هو من سرقة البيت وتنفيذ ما جاء لأجله على خير وجه»(١).

ونحن وإن كنّا لا نذهب إلى هذا الحد في التهوين من دور المعنى في الشعر العربي نظراً لفروق البيئة وتطور الذوق والثقافة، إلا أننا أيضاً نرى في الشعر فناً جميلاً يتنافر مع اعتباره صناعة آلية منطقية، يسيطر فيها العلم والعقل على سائر مكونات هذا الفن الإنساني المتميز.

والناظر في أشهر اختيارات أبي تمام، وهو ديوان الحماسة، لا بد أن يلاحظ مع المرزوقي أن الديوان - في مجمله - على غير ما اتسم به شعر أبي تمام من الترصيع البديعي والتعقيد اللفظي والمعنوي... يقول المرزوقي - وهو مبرأ من تهمة التحامل على أبي تمام -: «وقلت إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه، نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف، وبماذا عثر، متغلغل إلى توعير اللفظ وتغميض المعنى أنّى تأتى وقدر، وهو عادل فيما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميدانه، ومرتض ما لم يكن فيما يصوغه من أمره وشأنه، فقد فليته فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير، ومعلوم أن طبع كل امرىء - إذا ملك زمام الاختيار - يجذبه إلى ما يستلذه ويهواه، ويصرفه عما ينفر منه ولا يرضاه»(٢).

---

(١) محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص ٧٨، الطبعة الأولى دار المعرفة سنة ١٩٦٠.

(٢) المرزوقي شرح ديوان الحماسة المقدمة ص ٤

ولا معدي لنا ـ بعد ذلك ـ من أن نرى في مذهب أبي تمام تصادما مع وجدانية الشعر وعذوبته من ناحية، وتناقضاً ذاتياً يئد شفافية الشاعر الكامنة فيه من ناحية أخرى، وما كانت تلك الشفافية الشاعرة لتوأد في معظم شعره إلا لأنه كان يصنع الشعر صناعة، ويريده إرادةً من خلال عقلي آلي متسلط، ويأبى أن يحياه تجربة حارة متكاملة العناصر والألوان.

العناصر الحقيقية للخصومة بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري:

تجدر الإشارة إلى أن تلك الخصومة نشأت أصلاً حول شعر أبي تمام، بين أنصاره الذين يرون في شعره مثلاً أعلى في المبنى والمعنى جميعاً، وبين خصومه الذين لا يرون في مذهبه إلا إفساداً لصياغته ومعانيه.

ثم تألق البحتري: شاعراً ذا موهبة خصبة تتسع لجوانب الحياة في عصره، ويتخذ في الشعر مذهباً مغايراً لمذهب أبي تمام. وبالتالي فهو يتوافق مع طريقة العرب مستجيباً لانعكاسات الحياة على المجتمع من حوله، ومن ثم فقد اتخذ خصوم أبي تمام من شعر البحتري لواء ينافحون في ظلاله عن مذهبهم الشعري، ويكشفون به ما اعتبروه زيغاً من أبي تمام عن جادة الصواب في هذا الفن.

ومن خلال ما أسلفناه من مذهب أبي تمام، يمكننا أن نتفق مع الدكتور مندور والدكتور هدّارة فيما ذهبا إليه من أن محور تلك الخصومة كان تجديد المحدثين لمعاني القدماء وفشلهم أو توفيقهم في ذلك، ويضيف الدكتور هدّارة الخلاف حول عمود الشعر ومنهج القصيدة أيضاً، ويربط بين ظاهرة تجديد المعاني وبين الاعتقاد في استنفاد الأقدمين لها[1]، كما يرى أن قضية اللفظ والمعنى كانت من دواعي تلك الخصومة: «فالمحافظون على القديم يتمسكون بالمعنى تمسكهم بعمود الشعر ومنهج القصيدة، والمحدثون يقرون بتناولهم لمعاني الأقدمين، ولكنهم يأخذون في تحويرها بالصياغة الجديدة وبما يتلمسون من ألوان البديع»[2].

ولما كانت قضية السرقات من أهم عناصر تلك الخصومة، فنحن نرى أن

---

(١) محمد مندور: النقد المنهجي، ص ٨٠. محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات ص ٢١٣، ٢١٤.

(٢) هدّارة: مشكلة السرقات، ص ٢١٤

ادّعاء المحدثين السبق والابتكار فيما أعادوا صياغته وتعقيده من معاني القدماء. كان أدعى لخلق مشكلة السرقات من موقف أنصار القديم... يقول الآمدي متحدثاً عن أبي تمام: «ومع هذا فلم أر المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقة من كبير عيبه، لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلّا القليل، بل الذي وجدتهم يعيبونه كثرة أخطائه وإخلاله وإحالاته، وأغاليطه في المعاني والألفاظ»[1].

ويقول في موضع آخر: «وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوىء هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق وأنه أصل في الابتداع والاختراع فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس»[2].

ونحسب أن موقف الجانبين من قضية المعاني والسرقات واضح كل الوضوح من خلال تناول الآمدي إياه في النصّين السابقين.

ويقول البهبيتي متحدثاً عن أنصار القديم: «هذه الطائفة كانت تسمى أصحاب اللفظ، والفهم الصحيح لما تقوله هذه الطائفة يدفع الإنسان إلى الإصاخة له، فهذه الفئة ليست كما يفهم لأول وهلة من اسمها، وهم لم ينكروا المعاني قط، بل إن المعنى اللطيف والحكمة الغريبة زائدة عندهم في بهاء الكلام، وهم صنّاع شعر يراعون صحة التأليف وسلامة السبك وحلاوة اللفظ ويطلبون الديباجة... وهم لا يعبئون بعد هذا بالسرقات الشعرية لأنهم يقولون: «إن المعاني تتوارد عليها الناس جميعاً، وليس هناك ما يمنعني أن أردّد حسّاً أحسسته لأن غيري سبقني إليه»[3].

فالمعاني لدى أنصار القديم عنصر واحد من عناصر لغة الشعر، والمعوّل على صياغتها صياغةً شعرية مؤاتية، وتأسيساً على تلك الصياغة واستيفائها شرائط الجودة وبعدها عن التكلف اللفظي والتعقيد البديعي والفلسفي، تتحدد قيمة

(١) الآمدي: الموازنة جـ ١، ص ١٣٤.
(٢) الآمدي: الموازنة جـ ١، ص ١٣٤.
(٣) البهبيتي: حياة أبي تمام، ص ١٨٧.

الشعر ويتفاضل الشعراء.

ويقول الدكتور هدّارة مشيراً إلى أخذ المحدثين أفكار القدماء ومعانيهم: «وقد سبق للمحدثين أن اعترفوا بذلك... ولكن ذلك لا يبخسهم فنهم بأي حال»[1].

وسواء اعترف المحدثون بالأخذ أم لم يعترفوا، فالقضية تكمن في أن أخذهم لمعاني القدماء كثيراً ما أفضى بهم إلى الانفصال عن واقعهم النفسي وتيار الحياة في مجتمعهم باستثناء بعض شعر من غلبت حرارة الطبع قيود المذهب عندهم خاصة بشاراً وأبا نواس، كما أن هذا الأخذ قد أدى إلى جريرة الاستمرار في العناية بالمعاني الجزئية دون الانطلاق إلى رحاب العام الشامل من التجديد.

ويقول الصولي: «وقد استحسن الناس ـ أعزك الله ـ لامرىء القيس تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد، قالوا لا يقدر أحد بعده على أن يأتي بمثله وهو قوله في وصف عقاب:

كأن قلوب الطير ـ رطباً ويابساً ـ لدى وكرها العنّاب والحشف البالي[2].

ولقد أحسن فيه وأجمل، فقال بشار:

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه[3]

وهذا أعمى أكمه، لم ير هذا بعينيه قط، فشبهه حدساً فأحسن وأجمل، وشبه شيئين بشيئين في بيت»[4].

وواضح أن امرأ القيس استمد تشبيهه من حواسه الدافئة وواقع حياته وحياة الناس، فشبّه قلوب الطير ضحايا العقاب في حالي الطراوة والجفاف بالعناب والحشف، أما تشبيه بشار فهو غاية في البعد عنا وعنه، إنه شبه غبار المعارك المنعقد فوق رؤوس المتقاتلين وأسيافهم صاعدة هابطة، بالليل وقد تهاوت كواكبه، ورؤية

(١) هدّارة: مشكلة السرقات، ص ٢١٦.

(٢) ديوان امرىء القيس: ص ٣٨، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، المعارف سنة ١٩٦٤.

(٣) ديوان بشار: جـ ١، ص ٣١٨. تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٥٠.

(٤) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٨.

ذلك على التحقيق أمر مستحيل، وعلى التصوّر أمر بعيد كل البعد وليس له تخيل واضح لدى الإنسان، ونستطيع أن نرى في ذلك ـ تحديداً ـ موضوع الخصومة بين القدماء والمحدثين، فأنصار القديم يرون في الشعر الجاهلي صدقاً في الشعور وقرباً من المألوف وغنىً بدفء الحياة في الوقت الذي ينأى فيه المحدثون بشعرهم عن لغة الحواس المباشرة التي هي مادة الشعر ووسيلة إلى توليد الصور لدى السامعين وإثارة الإيحاءات المتصلة بالحياة ويمعنون في التعقيد والتجريد والإغراب.

ونود أن نشير إلى أن تلك الخصومة ما زالت أصداء منها تتردد في قضايا الشعر العربي المعاصر، فكثير من أصحاب الشعر الجديد ينحون في صورهم واستخدامهم المجاز بوجه عام إلى التجريد والغموض، مرتئين في الصور الحسيَّة القريبة ـ سواء في الشعر القديم أم المعاصر ـ عيباً فنياً يهبط بقيمة الشعر، والرأي عندنا غير ذلك، فتلك الصور النابعة من الحواس لا تقصد لذاتها، وإنما هي وسيلة لخلق طاقات ثرة من المشاعر والرؤى والتصورات والخواطر، هي الجسور التي يتعين أن تمر عليها موجات التعبير الشعري من الشاعر إلى المتذوّق، وبدون تلك الجسور، وفي كنف التجريد والتعمية، تحوّل الشعر الحديث ـ في أغلب نماذجه ـ إلى صور من الادعاء والفوضى اللغوية والغموض والاستغلاق التام، ولقد برزت تلك الاتجاهات التجريدية في الفن بشكل عام، ففي الرسم ـ خاصةً عند بابلو بيكاسو وسلفادور دالي ـ ظهرت مذاهب السيريالية والوحشية والنقطية والتكعيبية، وظهر اللامعقول في الرواية وفي المسرح. خاصةً عند بيكيت ويونسكو. وفي الشعر لم يقف الأمر عند الاكتفاء بالتفعيلة الواحدة والقافية المتنوعة والغوص في أعماق الميثولوجيات بحثاً عن الرمز، واصطناع مناهج التحليل النفسي والتجريد والغموض في استعمال المجاز، بل تعدى ذلك إلى ما يسمى بقصيدة النثر، حيث لا شيء من مقاييس الشعر على الإطلاق. ومعلوم أن تلك الاتجاهات قد انحسرت أو كادت، والفنان الحقيقي بمقدوره دائمًا أن يبدع الفن العميق الجاد عبر الجسور الممتدة بينه وبين قلب المتذوّق وفكره مستعيناً في ذلك باللغة السرمدية التي لا تبلى جدتها أبداً. . . لغة الفن والإنسان.

مظاهر الخصومة:

كانت المناقشات الأدبية والرواية من مظاهر تلك الخصومة، ثم جدّ مظهر آخر بتأليف الكتب التي تتناول طرفيها مدحاً أو قدحاً، وبوسعنا أن نرى في كتب

السرقات التي أُلّفت، وفيما كتب عن طريقة ومعاني كلا الشاعرين، سواء ما ألف منها في القرنين الثالث والرابع أم ما تلاهما، مظاهر ممتدة ومتعدّدة لتلك الخصومة، بل إن القاضي الجرجاني وقد أراغ نفسه لخصومة نقدية أخرى عنيفة هي الخصومة حول المتنبي، لم يستطع أن يتجنب الخوض في الخصومة حول أبي تمام والبحتري.

يقول الآمدي: «ووجدت ابن أبي طاهر قد خرّج سرقات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقاً»[1]. ويقول أيضاً: «وحكى أبو عبد الله محمد بن داود بن الجراح في كتابه، أن ابن أبي طاهر أعلمه أنه أخرج للبحتري ستماية بيت مسروق، ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصةً مائة بيت»[2].

ويقول أيضاً تمهيداً لحديثه عن سرقات البحتري من أبي تمام خاصةً كأنها «مما نقلته من صحيح ما أخرجه أبو الضياء بشر بن يحيى الكاتب لأنه استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى تجاوزه إلى ما ليس بمسروق»[3].

ومعلوم أن ابن المعتز كان قد سبق إلى تأليف كتابه الهام عن البديع وتعرض فيه - كما أسلفنا - إلى مذهب أبي تمام، وبالإضافة إلى كتاب ابن الجراح الذي أشار إليه الآمدي، نراه أشار أيضاً إلى كتاب ألفه أبو العباس أحمد القطربلي المعروف بالعزيز طعناً في أبي تمام[4]، وبين أيدينا اليوم كتاب البديع على حين فقد كتابا العزيز وابن الجراح، وقد ألف أبو بكر الصولي كتابه «أخبار أبي تمام» يناضل فيه عن المذهب الجديد ويتعصب لأبي تمام، وفي أوائل القرن الخامس ألف المرزوقي كتابين مفقودين هما: «الانتصار من ظلمة أبي تمام» وكتاب آخر عن معاني شعره، ولدينا أيضاً نسخة مخطوطة بمكتبة الآستانة وصورة فوتوغرافية في مكتبة الجامعة المصرية من كتاب الأبيات المفردة، أما البحتري فقد رأى النقاد تلاؤم شعره مع طريقة العرب، فعمدوا إلى مقارنته بأبي تمام، ولقد كانت المقارنات غالباً قاصرة على الأحكام العامة يأخذ بها أنصار كل فريق، إلى أن ألف الآمدي كتاب الموازنة بين الطائيين «مورداً فيه حجج كل فريق ودارساً كلا الشاعرين ومقارناً بينهما ملتزماً بمنهج تفصيلي دقيق، وقد تسنّم الآمدي بذلك العمل المجيد - عن جدارة - ذروة

(١) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ١١٠.
(٢) نفسه ص ٢٩١.
(٣) نفسه ص ٣٠٤.
(٤) نفسه ص ١٣٦.

النقد العربي القديم، وأصبح كتاب الموازنة وثيقة نقدية فريدة في تاريخ النقد العربي»[1].

ولكي تكتمل صورة النشاط النقدي حول تلك الخصومة، نقول أيضاً: إن أحمد بن طاهر المنجم وأحمد بن عمّار ألفا كتابين في السرقات، خاصةً سرقات أبي تمام، كما ألف أبو علي محمد بن العلاء السجستاني في القرن الرابع كتاباً زعم فيه أن أبا تمام لم ينفرد إلا بثلاثة معانٍ وقد تصدّى الآمديّ لدحض هذا الرأي[2]. كما ألف أبو العلاء المعري كتابيْه المعروفين «ذكرى حبيب»، و«عبث الوليد»، متناولاً في أولهما معاني وأخطاء أبي تمام، وفي الثاني تناول مثل ذلك لدى البحتري، ويذكر صاحب الفهرست كتاباً للخالديين عن «أخبار أبي تمام ومحاسن شعره»[3]

ومعروف أن شروحاً كثيرة وضعت على شعر أبي تمام، منها شروح الصولي والمرزوقي وأبي العلاء وابن المستوفي والخطيب التبريزي، وهي ليست كتباً في النقد، وعلى ذلك، وبعد ضياع معظم الكتب السابق ذكرها والتي تدل دلالة أكيدة على غزارة التأليف النقدي والأدبي الذي كان مظهراً لتلك الخصومة فبين أيدينا اليوم كتابا الصولي والآمدي: «أخبار أبي تمام»، و«الموازنة» على رأس المتبقي لنا من نتاج تلك القضية المتميزة في تاريخ النقد العربي، وذلك على اختلاف بيّن بين الكتابين: في شخصية المؤلف، ومنهج الكتاب، والهدف من تأليفه جميعاً.

---

(١) مندور: النقد المنهجي، ص ٨٤، ٨٥.

(٢) طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي، ص ١٧٥. والعشماوي: قضايا النقد ص ٣٨٥.

(٣) ابن النديم: الفهرست، ص ٢٤١.

البـاب الثاني

البحتري والموازنـات

الفصـل الأول

الصــولي

لكل من الصولي والآمدي صلة وثقى بالبحتري، فقد انحاز أبو بكر محمد ابن يحيى الصولي للمحدثين انحيازاً سافراً وتعصب لأبي تمام، ومن ثم تعصّب ـ بالضرورة ـ ضد البحتري.

وقد كان الصولي إخبارياً غزير التأليف، إلا أنه كان يفتقد الحسّ النقدي المرهف، ومن ينظر في كتابيه: أخبار أبي تمام، وأخبار البحتري، خاصةً أولهما، يدرك ذلك بكل وضوح، وسوف تتحدد قيمة الرجل الفنية من خلال ما اعتبره أسباباً للخصومة حول أبي تمام، ومن خلال أحكامه النقدية في تقييم كلا الشاعرين، يضاف إلى ذلك مدى استطاعته دفع التعصب الذميم عن مجال عمله.

أ ـ مزاعم الصــولي:

زعم الصولي، للخصومة حول أبي تمام أسباباً مصدرها الغرور والتعصّب لا الحقائق الموضوعية التي ناقشناها سلفاً، فذهب إلى أن تلك الأسباب هي:

١ ـ عقيدة أبي تمام:

يقول الصولي: «وقد ادعى قوم عليه الكفر بل حققوه، وجعلوا ذلك سبباً للطعن في شعره وتقبيح حسنه»[1]، وهذا الزعم من قبيل اللجاجة لأن الصولي لا يقيم الأدلة عليه، ويقول الدكتور مندور: «وكتب النقد التي بأيدينا لا تحمل أي

(١) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٧٢.

صدى لهذه التهمة التي لم نجدها إلا عند الصولي الذي يريد أن ينتصر لأبي تمام بكل الوسائل وأن يجرح خصومه بكافة السبل»[1].

ونحن بالإضافة إلى بطلان ذلك الزعم، لا نعرف شاعراً في العربية حطّ رأيُ الناس في اعتقاده من مقدرته الفنية لديهم. وكأني بالقاضي الجرجاني يحسم تلك القضية، ويعيد تأكيد الحقائق الثابتة حين يقول في الوساطة: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً في تأخر الشاعر، لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين . . . ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليهم بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعري وأضرابهما ممّن تناول رسول الله ﷺ وعاب أصحابه بكمًا خرساً، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر»[2].

٢ ـ صعوبة شعر أبي تمام وعجز الآخرين عن فهمه:

بعد أن يتحدث الصوليّ عن أن أكثر ذوي العلم بالشعر يقدّرون أبا تمام، يتحدث عن معارضيه فيقول: «ونرى بعد ذلك قوماً يعيبونه ويطعنون في كثير من شعره، . . . ورأيت مع ذلك الصنفين جميعاً، وما يتضمن أحد منهم القيام بشعره والتبيين لمراده»[3]، فالقوم جميعاً ـ المؤيدون والمعارضون ـ سواءٌ في الاحتياج إلى علم الصولي لتدعيم آرائهم: «وإن أنصف من يقرأ هذا وأشباهه من تفسيرنا علم أن أحداً لم يستقل بمثله ولا علم حقيقة الكلام كما علمناه، إلا أن يتعلمه من هذه الجهة متعلم ذكي فيهم فيبلغ فيه، وهذا دليل على حذق أبي تمام وجهل الناس في الرواية»[4].

ولعل مصدر غرور الرجل هو امتلاكه خزانة مليئة بدواوين الشعر[5]، غير أن التعرض لنقد الشعر يحتاج إلى ما هو أكثر من امتلاك الكتب والدواوين كما يشير

---

(١) مندور: النقد المنهجي، ص ٧٥.

(٢) الجرجاني: الوساطة، ص ٦٤.

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٥.

(٤) نفسه ص ٢١٩.

(٥) أبو العباس شمس الدين بن خلّكان: وفيات الأعيان، جـ٣، ص ٤٨٠، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. السعادة، الأولى مصر سنة ١٩٤٩.

الآمدي إلى تلك الحقيقة الثابتة[1]، ويعلق الدكتور منـدور على غـرور الصولي بقوله: «وتلك هي روح الصولي الثقيلة في كتابه «أخبار أبي تمام» وفي هذا ما يدعونا إلى الاحتياط في قبول أقواله لأن الغرور قد أفسد عليه أمره ومن ثم كنّا أميل إلى ألّا نعلق قيمة كبيرة على تحمسه لأبي تمام وقدحه في خصومه»[2].

ويقسم الصولي خصوم أبي تمام إلى فريقين:

أولهما: من يخاصمه لجهله بشعره وعدم قدرته إلا على أشعار القدامى فقط: «ولم يجدوا في شعر المحدثين مذ عهد بشار أئمة كأئمتهم... وقصروا فيه فجهلوه فعادوه... ومن جهل شيئاً عاداه»[3].

وثانيهما: من يخاصم أبا تمام ليشتهر.. ويقول فيه: «فأما الصنف الثاني مـمّن يعيب أبا تمام، فمن يجعل ذلك سبباً لنباهة واستجلاباً لمعرفة إذ كان ساقطاً خاملاً... وليجري له ذكر في النقص إذ لم يقع له حظ في الزيادة»[4].

ويقول الصولي مخاطباً مزاحم بن فاتك الذي كتب له كتـاب أخبار أبي تمام: «وليس يجب - أعزك الله - أن تنظر إلى اختلاف الناس في أبي تمام، واضطراب روايتهم لشعره، فإنهم بعد إتمام هذه النسخة يجتمعون عليها ويسقطون غيرها»[5].

والحق أن هذا كلام ينم عن شعور بالذات مستفحل وغير موضوعي، كما أن اتهامه خصوم أبي تمام بأنهم إما جاهل وإما طالب للشهرة، هو اتهام لا علاقة له بالحجاج العلمي السليم.

ب - تعصّب الصولي لأبي تمام:

الـتعصّب حالة عقلية ونفسية تدفع إلى اللجاجة في الخصومـة والتمسّك بالمواقف ورفض آراء الآخرين دون التبصر فيها لقبولها أو تفنيدهـا، وإذا كان الصولي لا يرى في خصوم أبي تمام إلا جاهلاً أو معانداً يبحث عن الشهرة، ويمتنع لديه أن يصدر موقفهم عن بصر وذوق فني صادقين، فقد دخل الرجل إذن في دائرة التعصب .

---

(١) الآمدي: الموازنة جـ ١، ص ٣٩٣

(٢) مندور: النقد المنهجي، ص ٧٧.

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٤.

(٤) نفسه ص ٢٨.

(٥) نفسه ص ٥٥.

وكأني بالقاضي الجرجاني ـ وهو الناقد العادل الثبت ـ قد فجع بهيمنة التعصب على خصوم المتنبي، وعلى بعض من تصدوا للخصومة بين الطائيين ممّن هم على شاكلة الصولي حين تناول أثر العصبية على الناقد فقال: «غير أن العصبية ربما كدّرت صفو الطبع، وفلّت حدّ الذهن، ولبّست العلم بالشك، وحسّنت للمنصف الميل. ومتى استحكمت ورسخت صورت لك الشيء بغير صورته، وحالت بينك وبين تأمله، وتخطت بك الإحسان الظاهر إلى العيب الغامض، وما ملكت العصبية قلباً فتركت فيه للتثبت موضعاً أو أبقت منه للإنصاف نصيباً»[1].

ولا يدور الصولي إلا في فلك التعصب حينما يتحدث عن خصومه فيقول: «وليت أبا تمام مني بعيب من يجل في علم الشعر قدره... ولكنه مني بمن لا يعرف جيداً ولا ينكر رديئاً إلا بالادعاء»[2].

بل إنه ليتعدى هذا التجريح القبيح إلى الإسفاف بالشتم الصريح حين يستشهد بمثل قول العتبي:

فلو أن لحمي إذ وهى لعبت به ... أسود كرام أو ضباع وأذؤب

لهوّن من وجدي وسلّى مصيبتي ... ولكن أودى بلحمي أكلب[3]

تلك إذن هي روح التعصب التي هيمنت على الصولي فجاء كتابه دفاعاً خالصاً عن أبي تمام وليس عملاً نقدياً موضوعياً، إذ إن الكتاب من أوله حتى ص ٥٦ يضم رسالته إلى أبي الليث وتحمل في ثناياها دفاعاً خالصاً عن أبي تمام، ويورد من ص ٥٩ حتى ص ١٤٠، ما جاء في تفضيل أبي تمام ممّن تحزبوا له وناصروه، على حين يورد فصل المعايب جدّ مبتسر من ص ٢٤٤ إلى ص ٢٤٨ فيما يقل عن خمس صفحات.

جـ ـ أحكام الصولي ومقاييسه النقدية من خلال نقده لأبي تمام والبحتري

يرد الصولي على ما يوجه إلى أبي تمام من نقد في الصياغة والمعاني بقوله: «ولو عرف هؤلاء ما أنكره الناس على الشعراء الحذاق من القدماء والمحدثين لكثر حتى

---

(١) الجرجاني: الوساطة، ص ٤١٤.

(٢) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٣٨.

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٣٩.

يقل عندهم ما عابوه على أبي تمام إذا اعتقدوا الإنصاف ونظروا بعينه»[1]

هو إذن لا يناقش تلك الأخطاء مناقشةً تفصيلية ترتكن إلى النقد الذوقي المدعم بالثقافة، ولكنه يعتذر عن أخطاء شاعره بأخطاء الآخرين، وكأن أخطاء الآخرين مبرر لأخطاء أبي تمام، ثم إنه - على حد قول الدكتور مندور - يناقش أشعار السابقين بما يدل - «على فساد ذوقه وعدم فطنته للمفارقات الأدبية الدقيقة ثم على مباهاة ثقيلة بحفظه لأشعار السابقين ومعرفته بأخبارهم»[2] -.

يقول الصولي: «وعابوا قوله وأسقطوه عند أنفسهم:

ما زال يهذي بالمواهب دائباً حتى ظننا أنه محموم[3]

فكيف لم يسقطوا أبا نواس بقوله في العباس بن عبد الله بن جعفر:

جدت بالأموال حتى قيل ما هذا صحيح[4]

والمحموم أحسن حالاً من المجنون، لأن هذا يبرأ فيعود صحيحاً كما كان، والمجنون قلما يتخلص، فأبو تمام في تشبيهه الإفراط في الإعطاء، والبذل بإكثار المحموم، أعذر من أبي نواس إذ شبهه بفعل المجنون»[5].

وواضح أن بيتي أبي نواس وأبي تمام سيئان، وفساد ذوق أبي نواس هنا ليس مبرراً لسقوط أبي تمام كما يتوهم الصولي لسوء فهمه وضحالة ذوقه، ومقارنته العقيمة بين حالي المحموم والمجنون أبعد الأمور عن طبيعة النقد الجاد العميق، فضلاً عن أن أبا نواس لم يذكر كلمة «المجنون» وإنما اعتبرها الصولي مساويةً للشطر الثاني من البيت. ويقول الدكتور مندور: «وكلاهما - يقصد أبا نواس وأبا تمام - يعدُّ من المحدثين الذين لا يعدلهم أنصار الشعر القديم بشعراء الجاهلية أو شعراء بني أمية، وهم قلما يستطيعون المعاني الإنسانية القريبة الصادقة التي قيلت في مدح الكرم كقول زهير:

---

(١) نفسه ص ٣٧.
(٢) محمد مندور: النقد المنهجي، ص ٨٨.
(٣) ديوان أبي تمام، جـ٣، ص ٢٩١.
(٤) ديوان أبي نواس، ص ٤٣٤، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر سنة ١٩٥٣.
(٥) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٣٢.

تـراه إذا مـا جئتـه، متـهـللاً   كأنك تعطيه الـذي أنتَ سائله[1]

وأين هذا من تكلف أبي نواس وأبي تمام وغيرهما من المحدثين عندما يسرفون ويغربـون فلا يأتون بغير السخف المصنوع، وإن كان أبو نواس أقل إحالة وحمقاً من أبي تمام فهو يقول: «جدت بالأموال، بينما يأبى أبو تمام إلا أن يجعل ممدوحه «يهذي بالمواهب» وهذا أسخف الشعر وأشده تكلفاً وسماجةً»[2].

ولقد كان القاضي الجرجاني ممّن سبقوا إلى ملاحظة فساد ذوق الصولي وتعصبه على البحتري، فردّ على زعمه بأن البحتري أخذ بيته:

عليّ نحت القوافي من مقاطعها   وما عليّ لهم أن تفهم البقر[3]

من قول أبي تمام:

لا يدهمنّك من دهمائهم نفر   فإن جلهم بل كلهم بقر[4]

بقوله: «هذا مع اتساعه في الدعاوي، وتحققه عند نفسه بنقد الشعر، وادعائه أن أحداً لم يسبقه إلى هذا العلم، وأنه طريق لم تسلك قبله... كان لم يعلم أن العقلاء منذ كانوا يسمون البليد الغبي حماراً أو بقرة... ومن جعل بعض الناس أولى به من بعض وهم فيه شرع واحد. وأي ذهن يغيب عنه ذلك حتى يفتقر إلى الاعتماد فيه على غيره... وإنما يصح في مثل هذا الأخذ إذا أضيفت إليه صنعة لفظ أو وصل بزيادة معنى كبيت البحتري، فإنه لم يرض أن يقول: القوم بقر وبهائم كما قال أبو تمام حتى قال:

عليَّ نحت القوافي من مقاطعها

أي عليّ أن أجيد وأبدع وأتأنّق في شعري وما عليّ إفهام البقر، فهذه زيادة يصلح فيها نقد وسرقة»[5].

والقاضي بهذا الرد لا يثبت فساد ذوق الصولي فحسب، وإنما يثبت تعصبه على البحتري أيضاً، فجليّ أن أبا عبادة أضاف إلى المعنى الشائع ما يميّزه، إلاّ أن

---

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى: ص ١٤٢، طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٤.
(٢) مندور: النقد المنهجي، ص ٨٨.
(٣) ديوان البحتري: جـ٢، ص ٩٥٥.
(٤) ديوان أبي تمام: جـ٢، ص ١٨٦.
(٥) الجرجاني: الوساطة، ص ٣٤٨.

الصولي لا يراه إلا احداً معناه من أبي تمام، على الرغم من أن هذا الأخير لم يستخدمه إلاّ الاستخدام المتداول بين عامة الناس كما يقول القاضي الجرجاني.

وفي كتابه ـ «أخبار البحتري» ـ أظهر الصولي أيضاً مثل ما أسلفناه من سوء فهم وتعصّب على أبي عبادة، فهو ـ على سبيل المثال ـ يقول في الخبر الثالث والثلاثين: «حدثنا أحمد بن عبد الرحمن قال: حدثني وهب بن وهب عن البحتري قال: دخلت على المتوكل وهو جالس على البركة والمطر يقع فيها فيعمل حجىً، فقال: قل في هذا شيئاً، ولم أكن صاحبت بديه فاعتزلت فقلت أبياتي:

ذات ارتجاز بحنين الرعد مجرورة الذيل صدوق الوعد[1]

قال الصولي: ولئن كان البحتري أحسن في أبياته فما أتى بما أمر به.. لأنه أراد منه وصف الحجى. فاقتصر على وصف السحابة والمطر ولم يصفها، وهو يفعل مثل هذا بعينه: وصف شيء مع طبعه وتقدمه فيأخذ عفو طبعه ولا يتعب فكره»[2].

وواضح أن الصولي ـ لا البحتري ـ هو الذي لا يتعب فكره، لأن أبا عبادة وصف الحجى في البيت الأخير من المقطوعة، ولا تفسير لصنيع الصولي إلا ضحالة الفهم أو العصبية أو الصفتين معاً، وقد سبقنا بعض القراء أو النسّاخ لكتاب «أخبار البحتري» فأشاروا إلى بطلان زعم الصولي، وأضافوا إلى مخطوطة الكتاب ما نصّه: «وهذا غلط، لأنه قد وصفها بقوله:

كأنما غدرانها في الوهد يلعبن من حبابها بالنرد

---

(١) ديوان البحتري. جـ ١، ص ٥٦٨، وباقي الأبيات هو.

مسفوحة الدمع لغير وجد لها نسيم كنسيم الورد
ورنة مثل زئير الأسد ولمع برق كسيوف الهند
جاءت بها ريح الصبا من نجد فانتشرت مثل انتشار العقد
فراحت الأرض بعيش رغد من وشي أنوار الربى في برد
كأنما غدرانها في الوهد يلعبن من حبابها بالنرد

(٢) الصولي أخبار البحتري، ص ٩١، تحقيق دكتور صالح الأشتر، ط. المجمع العلمي بدمشق (الأولى) سنة ١٩٥٨.

وهي أشبه بالبيادق»[1]، وقد اشار الدكتور صالح الأشتر محقق الكتاب إلى هذه الزيادة الدالة في أسفل ص ٩٢

وهكذا فلا معدي لنا من أن نرى بصمات التعصب وفساد الذوق وضيق الفهم واضحة في كثير مما كتبه الصولي عن الطائيين، وقد سبقنا غيرنا إلى اتهام الرجل بأنه ناء بتلك الأثقال لصالح أبي تمام وضد البحتري.

---

(١) نفسه ص ٩٢

الفصل الثاني

الآمــدي

للآمدي وموازنته مكانة فريدة في تاريخ النقد العربي القديم، ونحن حريون بأن نلم بمعالم تلك الوثيقة النقدية الهامة لسببين رئيسين:

أولهما: إنها تمثل نمطاً من المنهج والروح والهدف يغاير تماماً صنيع الصولي في كتابه «أخبار أبي تمام» حيث تعصب تعصباً سافراً لأحد طرفي الخصومة.

ثانيهما: إن شاعرنا البحتري ـ وإن كان الآمدي على الأرجح لم يتعصب له ـ يمثل طرف الخصومة الآخر، تلك التي أراغ صاحب الموازنة نفسه للفصل فيها.

ويعلم كل من درس الموازنة أنها كانت جمّاعاً لأنضج الآراء البلاغية والنقدية واللغوية السابقة عليها، أضاف إليها أبو القاسم الآمدي من ذوقه وعلمه ما جعلها تترك أبلغ الأثر فيما تلاها من مؤلفات في هذا المضمار.

المفاضلة بين الشعراء قبل الآمدي:

لو نظرنا في الموازنات قبل الآمدي، تبيّنا بجلاء فنيّة الرجل وجدّة منهجه:

أدرك الجاهليون فكرة الموازنة بين الشعراء في موضوع واحد على نفس الوزن والقافية، وذلك بغرض صحة ما يروى عن موازنة أم جندب بين ما قاله كل من زوجها امرىء القيس وعلقمة الفحل في وصف الفرس[1]، وحتى أوائل القرن الثالث

(١) ابن قتيبة الشعر والشعراء، جـ١، ص ٢١٨. والآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٣٧. محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ص ٥٤، ١١٨، ط. دار المعارف وابن رشيق: العمدة، جـ١، ص ١٠٣،

الهجري قامت الموازنة بين الشعراء على أحكام جزئية[1]. أما ابن سلام فقد عوّل على تصرف الشاعر في الأغراض المختلفة والنظر إلى الكم مع الكيف وتغليب الكم[2].

ونظر ابن قتيبة إلى الطبع والتكلف دون تحديد مقياس عام يقوّم به الشعر والشعراء[3]، وظلّت أحكامهم مختلفة «لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر: في امرىء القيس والنابغة وزهير والأعشى ولا في جرير والأخطل والفرزدق، ولا في بشار ومروان والسيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم وعباس بن الأحنف، لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذهبهم فيه»[4]، ومن ثم يمكن القول بأن الموازنة بالنظر فيما يتسم به إنتاج الشعراء من خصائص القوة والضعف، وتوضيح طرقهم ووسائلهم فيه، هي منهج كان للآمدي فضل ريادته.

الروح والمنهج لدى الآمدي:

يقول الآمدي: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين»[5].

وتنبىء تلك الكلمات عن رغبة لدى الآمدي حميمة في البعد عن التعميمات الجزافية التي غلبت على المفاضلات قبل ذلك، وفي نبذ التعصب الذي هيمن على الخصومة وتمكّن من الصولي كما رأينا في الفصل السابق.

= وكذلك السيد جعفر بن السيد محمد البيتي العلوي: مواسم الأدب وآثار العجم والعرب، جـ ١، ص ١٩، ط الخانجي (الأولى) مطبعة السعادة سنة ١٣٢٦هـ

(١) راجع حكم اللغويين والعلماء على أشعر بيت وأشعر الناس في العمدة، جـ ١ ص ١١٤ - ١١٨، وأغزل بيت، جـ ٢، ص ١٢٠، وأفخر بيت، جـ ٢، ص ١٤٤ وأهجى بيت، ص ١٧٥. وأخلب وأنصف وأقنع بيت قالته العرب لدى أبي هلال العسكري. ديوان المعاني، جـ ١ ص ١٠ - ١٣، طبعة القدسي القاهرة سنة ١٣٥٢هـ

(٢) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء ص ١٢٣

(٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، جـ ١، ص ٧٧، ٧٨

(٤) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٧

(٥) الآمدي: الموازنة جـ ١، ص ٦

يقول الآمدي محدّداً منهجه. «وأنا أبتدىء بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعاه بعض على بعض، لتتأمل ذلك، وتزداد بصيرةً في حكمك إن شئت أن تحكم»[1].

وتبرز لغة القضاة في كلام الآمدي، لحضوره مجلس قضاء البصرة[4]، وعلى ذلك فقد صدر في روحه ومنهجه عن حيدة القاضي وذوق الأديب ،ثقافة الناقد جميعاً.

وبعد إيراده حجج الفريقين المتخاصمين، يقول موضحاً خطوات منهجه: «وأنا أبتدىء بذكر مساوىء هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما. وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام وإحالاته وغلطه وساقط شعره، ومساوىء البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام. وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف...، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال أختم به الرسالة ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما، وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم»[2].

وتمهيداً للموازنة التفضيلية بين الشاعرين وهي أهم أبواب الكتاب وأطولها يقول أبو القاسم: «وأنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء أنواع المعاني التي يتفق فيها الطائيان، وأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيهما أشعر في ذلك بعينه، فلا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق، فإني غير فاعل ذلك»[3].

ويقول تتميًا للفكرة السابقة، وتوضيحاً لأهمية القارىء المتسم بالذوق المدرب والثقافة والإنصاف في تقييم النصوص: «وأكلك بعد ذلك إلى اختيارك. وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك، فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف»[4].

---

(١) نفسه ص ٧.

(٢) نفسه ص ٥٤

(٣) نفسه ص ٣٨٨.

(٤) نفسه ص ٣٨٩.

وسبق أن أشرنا إلى صنيع الجاهليين وابن سلام وابن قتيبة في الموازنة، وكذلك أسهم ابن المعتز وقدامة بجهد في هذا المضمار، وبالنظر في ذلك يتحتم أن نقر بأن الآمدي - وفقاً لمنهجه الذي أسلفناه - قد اتجه بالنقد العربي إلى مسار آخر جديد وأصيل.

إن الآمدي لا يركن لأحكام السابقين فيعتمدها، ويرفض التعميم في الأحكام، ولا يعرض حياة الشاعر وخصائصه وشعره الجيد وما دار حوله من أحكام على غرار الجمحي وابن قتيبة وغيرهما، ولكنه يعتمد على النقد التطبيقي التحليلي الذي يبرر الأحكام، وذلك منهج يصدر عن عقلية وذوق جديدين في النقد العربي، بل وتتمثل فيه أيضاً معالم المنهج العلمي الذي نتوخاه اليوم في الدراسات الأدبية والإنسانية على الوجه التالي:

١ - عرض الآمدي كل الآراء المتعلقة بشعر الطائيين قبل دراسة الموضوعية التطبيقية للقضية، فاستوفى شرط استقصاء المادة وفقاً لمقتضيات المنهج الحديث.

٢ - يقول الآمدي: «وبالله أستعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التحامل فإنه جلّ اسمه حسبي ونعم الوكيل»[1]، وهو بذلك يكون قد سبق النقد الحديث في الإقرار بوجود التأثرية لدى كل ناقد حق، ورأى أن ممارسة النقد بمعزل عن ذوق الناقد وانفعالاته النفسية طلب للمستحيل، ومن ثم فلا بد من صقل الذوق بالثقافة والعلم باللغة والأدب وتطورهما، ولا بد من تحصينه بتجنب الأحكام المسرفة المفتقرة إلى الأدلة، وبالاعتماد على النقد التطبيقي، هذا إلى تعهده الصريح بمجاهدة الميل وترك التحامل.

يقول لانسون ومابيه عن علاقة التأثرية بالنقد: «وما دامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها، فلنستخدمه بذلك صراحةً، ولكن لنقصره على ذلك في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدره ونراجعه ونحده، وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه، ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس، واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة»[2].

---

(١) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٤٠٥.

(٢) لانسون ومابيه: منهج البحث في الأدب واللغة، ص ١٩، تعريب الدكتور محمد مندور، ط. دار العلم للملايين بيروت سنة ١٩٤٦

٣ ـ الأخذ بواحدة من أهم أدوات النقد التحليلي وهي الموازنة إدراكاً لأهميتها في إيضاح المعاني وإبراز الفروق بين التعابير والصور، وطرق الأداء والمعاني المختلفة وسائر مكونات العمل الفني، ومن ثم يتسم النقد بالإبداع والموضوعية في آنٍ معاً.

وبدهي أن مدى نجاحه في استيفاء تلك الشروط يظهر بالنظر في أبواب الكتاب ومشكلاته النقدية المختلفة

السـرقات الشـعرية:

بعد أن انتهى الآمدي من عرض الأحكام الصادرة بشأن شعر الطائيين، وحجج الفريقين المختلفين، ينتقل لدراسة سرقات أبي تمام وأخطائه في الألفاظ والمعاني والصور البيانية، ثم يصنع نفس الصنيع بالنسبة للبحتري[١].

وقبل أن يورد الآمدي ما أخذه أبو تمام من غيره، أشار إلى ما عرف عنه من غزارة الثقافة الشعرية وعمقها. وتعدّد اختياراته من الشعر العربي منذ عصوره السابقة وحتى أيامه، ثم يربط ذلك بتسرب المعاني والصور إلى شعر أبي تمام، ويرى أن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها[٢].

ويورد الآمدي الشعر القديم أو المحدث الذي اتهم أبو تمام بالأخذ منه، ثم يعقبه بشعره فنراه يقول في مثاله الثاني: «وقال النابغة يصف يوم الحرب:

تبدو كواكبه والشمس طالعة ... لا النور نور ولا الإظلام إظلام

أخذه الطائي، فقال وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان في الحريق الذي وضعه:

ضوء من النار والظلماء عاكفة ... وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا، وقد أفلت ... والشمس واجبة من ذا، ولم تجب[٣].

ويرى الدكتور العشماوي إن كان على الآمدي أن يصدّر كلامه في السرقات

---

(١) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٥٤.
(٢) الآمدي: الموازنة، ص ٥٥، ٥٦.
(٣) نفسه، ص ٥٧. وديوان النابغة: ص ٩٨. وديوان أبي تمام: جـ ١، ص ٥٤.

بمفهومها لديه ولدى معاصريه نظراً للتزيّد في الرمي بها[1]، غير أنه يلتمس له مندوحةً فيما أُلّف عن المشكلة من كتب كثيرة له ولغيره[2].

والحق أن الآمدي حدّد مفهومه للسرقة واضحاً في مناقشاته لسرقات البحتري من أبي تمام وأشار إلى التكثر والتناقض اللذين وقع فيهما أبو الضياء بشر بن تميم في هذا المجال، لأنه ـ كما يقول الآمدي: «لم يستعمل مما وصي به من التأمل وإعمال الفكر شيئاً، ولو فعل ذلك لرجوت أن يوفّق إلى طريق الصواب فيعلم أن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس»[3] ـ.

ويجدر القول إن الآمدي من خلال مناقشاته قد حدّد وبلور مشكلة السرقات بآرائه الواعية بحقيقة الخلق الفني، وبروح التسامح والرغبة في التهدئة من عنف المشكلة.

ويمكننا أن نحدّد نظريته في قضية السرقات على النحو التالي:

أ ـ السرقة لا تكون إلا في المعنى البديع المخترع الذي لا يشارك أحد فيه الشاعر[4].

ب ـ للبيئة أثر لا ينكر في إمداد الشعراء بالأفكار والمعاني المتشابهة[5].

جـ ـ كثير من السرقات يعزى إلى ما يصل إلى ذهن الشاعر من الشعر: «فيعلق شيئاً من معانيه معتمداً للأخذ وغير معتمد»[6].

د ـ تنتفي السرقة إذا اختلف الغرضان لدى كلا الشاعرين، ومن ذلك قول أبي تمام:

---

(١) العشماوي: قضايا النقد، ص ٣٨٤.

(٢) نفسه، ص ٣٨٥، ويراجع تفصيل تلك الكتب لدى: ابن النديم: الفهرست، ص ٢١٥، ٢١٦، ٢١٩، ٢٢٧. وياقوت: معجم الأدباء، جـ٣، ص ٨٧. جـ٧، ص ٨٥. والآمدي: الموازنة، جـ١ ص ٧٤، ٢٥٧، ٢٦٤، ٢٨٦. والعشماوي: قضايا النقد ص ٣٨٤، ٣٨٥.

(٣) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٣٢٦.

(٤) نفسه

(٥) نفسه ص ٥٣.

(٦) الآمدي: الموازنة جـ١، ص ١٠

وليست فرحة الأوبات إلا   لموقوف على ترح الوداع[1]

وقول البحتري:

ما لشيء بشاشة بعد شيء   كتلاقٍ مؤاشك بعد بين[2]

يقول الآمدي: «وغرض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالف لغرض صاحبه لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلا من شجاه بِحزنه التوديع، وأراد البحتري أنه ليس شيء من الفرحة والجذل إذا جاء في إثرِ شيء ما كالتلاقي بعد التفرّق»[3].

هذا وقد فرّق الآمدي بين أنواع مختلفة من السرقات:

١ ـ تجويد المعنى وتحسينه يجعل للمتأخرِ الحق في المعنى، فقد قال دعبل بن علي:

وإن امرأً أسدى إليّ بشافع   يرجي لدي الشكر مني لأحمق
شفيعك فاشكر في الحوائج إنه   يصونك عن مكروهها وهو يخلق[4]

فأخذه أبو تمام وألطف المعنى وأحسن اللفظ:

فلقيت بين يديك حلو عطائه   ولقيت بين يدي مر سؤاله
وإذا امرؤ أسدى إليك صنيعة   من جاهه فكأنها من ماله[5]

٢ ـ الأخذ مع تقصير الآخذ. فقد قال أبو تمام:

والشيب إن طرد الشباب بياضه   كالصبح أحدث للظلام أفولا

وقد قصر عن بيت الفرزدق الذي أراده:

والشيب ينهض في الشباب كأنه   ليل يصيح بجانبيه نهارُ[7]

---

(١) ديوان أبي تمام: جـ ٢، ص ٣٣٦.
(٢) ديوان البحتري: جـ ٤، ص ٢٢٦.
(٣) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٣٣١.
(٤) ديوان دعبل بن علي الخزاعي: ص ٢٤٠، تحقيق عبد الصاحب عمران، دار الكتاب اللبناني، ط. ٢ بيروت سنة ١٩٧٢.
(٥) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٦٧. وديوان أبي تمام: جـ ٣، ص ٦٠.
(٦) لم يرد البيت بالديوان.
(٧) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٦١. وديوان الفرزدق: جـ ٢، ص ٤٦٧.

٣ ـ العدول بالمعنى إلى [illegible] مختلف. فقد قال امرؤ القيس:

سموت إليها بعد ما نام أهلها ... سمو حباب الماء حالاً على حال(١)

أخذه أبو تمام وعدل به إلى المديح:

سما للعلى من جانبيها كليهما ... سمو عباب الماء جاشت غواربه(٢)

٤ ـ عكس المعنى: قال أبو العتاهية:

كم نعمة لا تستقل بشكرها ... في طي أحشاء المكاره كامنة(٣)

أخذ الطائي فقال وأحسن لأنه جاء بالزيادة التي هي عكس المعنى الأول:

قد ينعم الله بالبلوى وإن عظمت ... ويبتلي الله بعض القوم بالنعم(٤)

٥ ـ السرقة الكاملة في اللفظ والمعنى، ولا شك أنها أوضح أنواع السرقة، فقد قال الفرزدق هاجياً جريراً:

أنتم قرارة كل مدفع سوءة ... ولكل دافعة تسيل قرار(٥)

أخذه أبو تمام لفظاً ومعنى فقال:

وكانت لوعة ثم اطمأنت ... كذاك لكل سائلة قرار(٦)

وعن معالجة الآمدي للسرقات يقول الدكتور هدّارة عن حق: «وهذه النظرة إلى السرقات جديدة مشبعة بروح التسامح الذي قد ينبىء عن فهم لحقيقة السرقات»(٧).

ويقول الدكتور العشماوي: «إذن فقد استطاع الآمدي من خلال كتابه أن يفصل في موضوع السرقة الشعرية وأن يحدد الإطار الذي تقع فيه وأن يضع حدّاً

(١) ديوان امرىء القيس: ص ٣١.
(٢) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٧٩. وديوان أبي تمام: جـ ١، ص ٢٢٧.
(٣) ديوان أبي العتاهية: لم يرد البيت بالديوان.
(٤) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٨٩. وديوان أبي تمام: جـ ٣، ص ٢٨٠.
(٥) ديوان الفرزدق: جـ ٢، ص ٤٦٨، طبعة الصاوي سنة ١٩٣٦.
(٦) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٧٩. وديوان أبي تمام: جـ ٣، ص ١٥٣..
(٧) هدّارة: مشكلة السرقات، ص ١٣٢

لهذا الخلط الكبير الذي لزم موضوع السرقات»[1].

ويجدر الإشارة إلى أن النقد الحديث يقلل من شأن الأخذ في مجال الشعر، ويرى ت. س. إليوت، ما تنبه إليه الآمدي من أنه للشاعر أن يستعير أفكاراً بسيطة لغيره ويصبح ذلك مشروعاً متى أعطى تلك الأفكار من ذاته وملامح عبقريته ما يجعلها خاصة به، ويشير إلى أن شيلي فعل مثل ذلك[2].

دراسة الآمدي للأخطاء في الألفاظ والمعاني:

تعتبر معالجة الآمدي لهذا الجزء من الموازنة ـ وخاصةً دراسته للبديع في شعر أبي تمام ـ تعتبر إضافة حقيقية فريدة في تاريخ النقد العربي، فقد اعتمد الرجل على التطبيق وتحليل النصوص بما يظهر معرفة شاملة وعميقة بالشعر السابق والمعاصر له وبكل خصائص الإبداع لدى مبدعيه، وبتطور التعبير عن المعنى الواحد عبر مختلف العصور والشعراء، وكان في صنيعه هذا يعوّل على الشرح والتفسير وتمييز الجيد من الرديء وتدعيم أحكامه بالنصوص وبالأدلة النقدية، وبالتدرج من المقدمات إلى النتائج. فها هو ـ على سبيل المثال ـ ينعي على أبي العباس أحمد القطربلي إسقاطه لكثير من جيد أبي تمام ويردّه عليه، إلا أنه يقرّه في بعض ما أنكر، وإن كان «لم يقم الحجة على تبيين عيبها وإيضاح الخطأ فيها»[3].

والقطربلي لم يفسر حكمه إما لتعصبه وإما لأنه إخباري على شاكلة الصولي يفتقر إلى التذوق وسائر مصادر الشرعية لأحكام الناقد، تلك التي قام الآمدي بحقها حق قيام... يقول الآمدي: «وأنكر أبو العباس قول أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد[4]

وقال: هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئاً، والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل

(١) العشماوي: قضايا النقد، ص ٣٨٧.

(٢) Eliot. T.S.: The use of poetry and the use of criticism, P. 99, Eaber Editions , London 1964.

(٣) الآمدي: الموازنة ص ١٣٦.

(٤) ديوان أبي تمام: حـ ٢، ص ٨٨.

والرزانة... كما قال النابغة[1]

وأعظم أحلاماً وأكثر سيداً   وأفضل مشفوعاً إليه وشافعاً

وكما قال الأخطل:

شمس العداوة حتى يستقاد لهم   وأعظم الناس أحلاماً إذا قدروا[2]

وكما قال أبو ذؤيب:

وصبر على حدث النائبات   وحلمٍ رزين وقلب ذكي[3]

ويستمر الآمدي في الاتكاء على الرواية والموازنة للقيام بما عجز عنه القطربلي، وليوضح أن الذوق العربي قد مدح الحلم بالثقل والرزانة وذمّه بالرقة والخفة... يقول الآمدي: «ألا تراهم إذا ذمّوا الحلم يصفونه بالخفة فيقولون: خفيف الحلم، وقد خف حلمه وطاش حلمه، وقال عياض بن كثير الضبي:

تنابلة سود خفاف حلومهم   ذوي سرب في الحي يغدو ويطرق[4]

والفساد ليس في مجرد تشبيه الحلم بالبرد، فقد يسبق إلى الذهن احتمال كون البرد قوياً متيناً، إلا أن أبا تمام يأبى إلاّ أن ينتقل من البديع إلى المحال فلا يرى وجه الشبه بين الحلم والثوب إلاّ في الرقة، ثم يقول الآمدي: «ثم قوله: لو أن حلمه بكفيك... كلام في غاية القبح والسخافة»[5]، ولكنه لا يعلل لنا استسخافنا لتصوّر كون الحلم بالكفين، والتعليل عندي أن الأذواق الصحيحة تنفر من النزول بالقيمة المعنوية اللامحدودة للحلم، إلى حدود الحجوم والماديات بتصوّر وضعه في الكفين. ونحن لا يمكن أن نعلل صنيع أبي تمام بمقتضيات الحضارة والتأنّق، إذ ليس مما يرفع شأن البرد حتى وإن كان من حرير أن يكون رقيقاً سريع التمزّق والاهتراء.

---

(١) ديوان النابغة: ص ٧٤.

(٢) شرح ديوان الأخطل التغلبي: ص ١٧١. نشرة إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة بيروت سنة ١٩٦٨.

(٣) ديوان الهذليين: جـ ١، ص ٦٨، ط دار الكتب سنة ١٩٤٥.

(٤) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ١٤٠

(٥) نفسه ص ١٤٢

والامدي في موصوعينه لا يعمي البحتري من التثريب حين تورط في مثل ما تورط فيه أبو تمام ومن ثم يقول «وإني لأعجب من اتباع البحتري إياه في البرد ـ مع شدة تجنبه الأشياء المنكرة عليه ـ حيث يقول:

وليال كسين من رقة الصّيْـ ـف فخيلن أنهن برود

وكيف لم يجد شيئاً يجعله مثلاً في الرقة غير البرد؟ ولكن الجيد في وصف الحلم قوله متبعاً للمذهب الصحيح:

خفت إلى السؤدد المجفو نهضته ولو يوازن رضوى حلمه رجحا

وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون.. ولعله قد أورد مثله، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ»[1].

والآمدي إلى ذلك كثيراً ما يضيف استفتاء القلب ـ أو ما يسميه الدكتور مندور فطنة النفس ـ إلى أدوات نقده، ومن ثم يستشعر الدقيق من المعاني والمشاعر، ويبدو هذا جلياً في مناقشته لما أورده للطائيين من بكاء على الظاعنين، يقول الآمدي: «وقال أبو تمام:

لما استحرّ الوداع المحض وانصرمت أواخر الصبر إلا كاظمًا وجما
رأيت أحسن مرئيّ وأقبحه مستجمعين لي: التوديع والعنما

كأنه استحسن أصابعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع، وهذا خطأ في المعنى، أتراه ما سمع قول جرير:

أتنسى إذ تودّعنا سليمى بفرع بشامة؟ سقي البشام

فدعا للبشام بالسقيا، لأنها ودعته به... وأبو تمام استحسن أصبعها واستقبح إشارتها. ولعمري إن منظر الفراق منظر قبيح، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب وأقلهم معرفة بالغزل وأغلظهم طبعاً وأبعدهم فهمًا»[2].

---

(١) الآمدي. الموازنة، جـ١، ص ١٤٢. وبيتا البحتري بالديوان: برود: جـ٢، ص ٧٢٣، رجحا جـ١، ص ٤٤١.

(٢) الآمدي. الموازنة، جـ١، ص ٢١٩ وديوان أبي تمام: جـ٣، ص ١٦٧. وشرح ديوان جرير ص ٥١٢

وافة أبي تمام عندي ليست غلظ الطبع، فهو حينما استسلم لطبعه اختار في الحماسة نماذج من أرق الشعر العربي وأعذبه كما أشرنا سلفا، وإنما الآفة أنه في صناعته لشعره يقع تحت وطأة كلف عقلي عنيف بالصنعة البديعية الشكلية مما يورد كثيراً من شعره موارد الفساد والخطأ، فالذي صرفه عن الإحساس بروعة لحظات الوداع وجعله يرى في إشارة الحبيبة حسناً وقبحاً في آن معاً، هو كلفه بتكريس الطباق في قوله «أحسن مرئي وأقبحه» على حين قد دخل البشام التاريخ لدى جرير «منذ أن أمسكت به محبوبته ولوّحت إليه به قبل وداعها»[1].

ويعتمد الآمدي على المنطق في الإقناع بوجهة نظره قبل أن يدعّمها بالنصوص الشعرية، فنراه يقول في بيت أبي تمام:

فلويت بالموعود أعناق الورى وحطمت بالإنجاز ظهر الموعد

«حطم ظهر الموعد بالإنجاز » استعارة قبيحة جدّاً، والمعنى أيضاً في غاية الرداءة، لأن إنجاز الوعد هو تصحيحه وتحقيقه، وبذلك جرت العادة أن يقال: «قد صح وعد فلان، وتحقق ما قال وذلك إذا أنجزه، فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد حطم ظهره. وهذا إنما يكون إذا أخلف الوعد وكذب... والإخلاف هو الذي يحطم ظهر الموعد لا الإنجاز، ولا خفاء بفساد ما ذهب إليه»[2].

ثم نرى الآمدي بعد هذا التسلسل المنطقي في المحاجة، يدعم وجهة نظره بالاستشهاد بقول ابن هرمة :

يسبق بالفعل ظن سائله ويقتل الريث عرفه العجل

ثم يقول: «فهذه الاستعارة الصحيحة أن يقتل العجل الإبطاء، لا أن يقتل الإنجاز الوعد»[3].

فالآمدي يرتكن إلى العقل والعرف ليثبت أن الذي يميت الوعد إخلافه، لا إنجازه كما يزعم أبو تمام.

---

(1) العشماوي: قضايا النقد، ص ٤١٣

(2) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٢١٩

(3) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٢٢١ وديوان إبراهيم بن هرمة ص ١٧٢. تحقيق محمد جبار المعيبد. مكتبة الأندلس بغداد سنة ١٩٦٩

مناقشة الأخطاء في اللغة والصورة:

أثبت الآمدي في مناقشاته لتلك الأخطاء مقدرة فذّة في اللغة والنحو، وفرّق بحسم بين الشعر وغيره من العلوم والفنون. ومن نماذج المحاجة اللغوية النحوية مناقشاته لاستخدامات «هل» بعد أن خطّأ أبا تمام في قوله:

رضيت، وهل أرضى إذا كان مسخطي   من الأمر ما فيه رضى من له الأمر؟

يقول الآمدي: «فمعنى هل في هذا البيت التقرير، والتقرير على ضربين: تقرير للمخاطب على فعل قد مضى ووقع، أو على فعل هو في الحال ليوجب المقرر بذلك ويحققه، ويقتضي من المخاطب في الجواب الاعتراف به، نحو قوله: هل أكرمتك؟ هل أحسنت إليك؟... وهل أقضي حاجتك؟ وتقرير على فعل يدفعه المقرر وينفي أن يكون قد وقع نحو قوله: هل كان منّي إليك قط شيء كرهته...؟ فقوله في البيت: «وهل أرضى» تقرير لفعل ينفيه عن نفسه، وهو الرضا، كما يقول القائل: وهل يمكنني المقام على هذه الحال؟ أي لا يمكنني... فقوله: «وهل أرضى» إنما هو نفي للرضا فصار المعنى ولست أرضى، إذ كان الذي يسخطني ما فيه رضا من له الأمر أي رضا الله تعالى، وهذا خطأ منه فاحش»[1].

ويستمر الآمدي في مناقشة كافة وجوه استخدام هل ليبرهن على الخطأ في بيت أبي تمام، ويعلق الدكتور مندور على مثل تلك المحاجة قائلاً: «وهذا مثل يدل على فهم عميق لوسائل الأداء في اللغة بل وأوجه المعاني المختلفة، وأمر الاستفهام وخروجه إلى غير مقصوده من أرهف المشاكل في كل اللغات»[2].

فإذا ما نظرنا في نقد الآمدي للبديع ـ خاصةً عند أبي تمام ـ رأيناه على معرفة تامة بالنقد العلمي الذي أراد له أمثال قدامة بن جعفر أن يقوم على فلسفة أرسطو، ثم يتم نقد الشعر من خلاله.

ففي الباب الذي عقده لبيان فضل البحتري، وبعد أن يبين مفهوم الشعر لدى أهل العلم به، وأن طريقة البحتري تحقق ذلك المفهوم وتلتزم به يقول: «قالوا: وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر، لأن الشعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنما هي إصابة وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة

(١) نفسه ص ٢٠٢. وديوان أبي تمام: جـ ٤، ص ٥٧١.

(٢) مندور: النقد المنهجي، ص ١٢٢.

من التكلف، كافية لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية، وذلك كما قال البحتري

والشعر لمح تكفي إشاراته — وليس بالهذر طوِّلت خطبه[1]

وكما قال أيضاً:

ومعانٍ لو فصلتها القوافي — هجنت شعر جرول ولبيد
حزن مستعمل الكلام اختياراً — وتجنبن ظلمة التعقيد
وركبن اللفظ القريب فأدركن — به غاية المراد البعيد

فإن اتفق - مع هذا - معنى لطيف أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذاك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه.

قالوا: وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصرة عنها ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس. ويكون أكثر ما يورد منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر - قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم»[2].

فالآمدي قد رأى عن حق أن الشعر غير الحكمة والفلسفة، واهتدى بهذه الرؤية الصائبة في نقده الذوقي المنهجي للشعر على الرغم من وقوفه على النقد النابع من فلسفة أرسطو وإدراكه لحكمة الفرس وفضائل كلامهم كما حددها بزرجمهر[3]، بل إنه يرد على قدامة بن جعفر الذي تبنى هذا الاتجاه الشكلي في كتابه نقد الشعر[4]. ويقول الدكتور مندور: «وقد كان هذا من حسن حظ الأدب العربي إذ لو أنه صدر عن هذه التقاسيم الشكلية لذهبت قيمة كتابه كما ذهبت قيمة كتاب قدامة»[5].

---

(١) ديوان البحتري: ج ١، ص ٢٠٩
(٢) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٤٠١ وديوان البحتري جـ ١، ص ٦٣٨
(٣) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٤٠٢ - ٤٠٤
(٤) نفسه ص ٢٧٤ (٥) مندور النقد المنهجي، ص ١٢٧

وفي مناقشة الآمدي لاستعارات أبي تمام، ومنها استعارة الأخادع للدهر، نراه يعرض ما تكون عليه الاستعارة في كلام العرب وأنها تحسن كلما تحققت الصلة بين المستعار والمستعار له، وتفسد بالإغراب وغموض الصلة، ويمثل للاستعارة الحسنة ببيت أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيـة أنشبت أظفـارهـا ألفيت كـل غنيمة لا تنفـع[1]

وبالآية الكريمة: ﴿ واشتعل الرأس شيبا ﴾.

ويقول عن أبي تمام: «ومن القبيح في هذا قوله:

يـا دهر قـوّم أخـدعيـك فقـد أضججت هذا الأنام من خرقك

أي ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وقد كان يمكنه أن يقول: «من اعوجاجك» أو «قـوم معـوجّ صنعك»[2]، ويستشهـد عـلى حسن استخـدام الأخـادع ببيت الفرزدق:

وكـنـا إذا الجبـار صعّـر خـدّه ضـربناه حتى تستقيم الأخـادع[3]

وبيت البحتري:

وإني وإن بـلغتـني شـرف الغـنى وأعتقت من ذل المطامع أخدعي[4]

والأخدع في بيتي الفرزدق والبحتري دال على الكبرياء وهـذا هو الـوجه الصحيح في استخدامه. ولكن الأخدعين في بيت أبي تمام رمز لسوء التصـرف وتعوّج الصنع والخرق «وهذه إحالة وخـروج بالألفـاظ عمّا تـوحي به من معنى تخصصت به. هذا تكلف من أبي تمام وصنعة فاسدة»[5].

ولكن... ترى هل بريء منهج الآمدي في النقد التحليلي من العيوب؟

يتفق الدكتوران مندور والعشماوي على أن ما ذهب إليه الآمدي من أن

---

(١) ديوان الهذليين. جـ ١، ص ٣.

(٢) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٢٥٤، ٢٥٥. وبيت أبي تمام بالديوان جـ ٢، ص ٤٠٥.

(٣) ديوان الفرزدق: جـ ٢، ص ٥١٩.

(٤) ديوان البحتري: جـ ٢، ص ١٢٤١.

(٥) مندور. النقد المنهجي، ص ١٣٦

اللغة لا يقاس عليها ، هو مبدأ يحجب كثيراً من تيار ـطور عن طرق الأداء في اللغة[1]، ويرى الدكتور العشماوي أيضاً «أنه جعل ـة الكلاسيكية صبغة لا يسهل التحلل منها، وجعل لعمود الشعر أهمية بالغة»[2]

وعلى الرغم من أن قضية التجديد في اللغة لما تز موضع نظر لدى بعض الباحثين بعد عشرة قرون من عصر الآمدي، فنحن لا نبيح للشاعر المتمكن أن يقيس على اللغة فحسب، بل نرى أنه يتعين عليه أن يكتشف لغته بنفسه، هذا وقد ربط الدكتور أحمد أمين بين القول بالقياس وبين النزوع إلى العقلانية والتجديد عند المعتزلة، كما ربط بين الاتجاهات المحافظة وبين المحدثين. ويرى أن نكبة المعتزلة على أيدي المتوكل سببت غلبة الاتجاهات المحافظة على شتى مناحي الحياة العلمية والثقافية ـ ومنها اللغة ـ في فترات تالية لذلك[3].

وإذا كان النحاة واللغويون من أمثال أبي على الفارسي وابن جني والزمخشري قد أباحوا القياس في اللغة والنحو حتى ليقول ابن جني: «ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب»[4]. فإن موقف الآمدي من تلك القضية يبدو على قدر كبير من المحافظة. بل إنه يتعارض أصلاً مع النشأة الاصطلاحية للغة، ومع كون المجاز ـ خاصة الاستعارة ـ عماد التعبير الشعري ومجال التميّز بين الشعراء.

أما عن سيطرة النزعة الكلاسيكية على الآمدي، فبالإضافة إلى أن للرجل مندوحة في طبيعة الخصومة ذاتها، نجد أن كثيراً مما عابه الآمدي لا يسقط بحد عمود الشعر فحسب، بل يسقط أيضاً بمعيار الذوق المتمرس والنظرة الإنسانية الشفافة والخبيرة.

ذوق الآمدي ومقاييسه النقدية:

تكشف لنا فيما سبق تطبيق عملي لذوق الآمدي ووسائله النقدية، ولقد كان الدكتور زكي مبارك من أوائل من تنبهوا إلى تفوّق الآمدي والموازنة لغةً ومنهجاً،

(١) نفسه، ص ١٢٣، ١٢٤. والعشماوي: قضايا النقد، ص ٤١٧.

(٢) العشماوي: قضايا النقد، ص ٤١٨.

(٣) أحمد أمين بحث بمجلة مجمع اللغة العربية، ط وزارة المعارف سنة ١٩٥٣، جـ٧، ص ٣٥٢، ٣٥٣.

(٤) أبو الفتح عثمان بن جني. الخصائص، جـ١، ص ٣٥٧، تحقيق محمد علي النجار، ط دار الكتب سنة ١٩٥٢

وخاصةً إدراكه لأهمية الذوق في النقد الأدبي، وكشفه لأدعياء الأدب والفن[1].

ويرى الآمدي أن الذوق يرهف ويصقل بتعامله مع النصوص ولا يغني عن ذلك إلمام نظري بالشعر إذ «ليس الخبر كالمعاينة»[2]، كما أنه لا سبيل إلى امتلاك الذوق لمن حرم منه أصلاً، ومن ثم يجب ألا يقوم بالنقد إلا من امتلك الموهبة والثقافة كلتيهما، وملاك أمرهما في الشعر والنقد يختلف عن سائر العلوم والمعارف: «لأن العلم من أي نوع كان لا يدركه طالبه إلا بالانقطاع إليه والجد فيه... ثم قد يتأتى جنس من العلوم لطالبه ويتسهل، ويمتنع عليه جنس آخر ويتعذر، لأن كل امرىء إنما يتيسر له ما في طبعه قبوله، وما في طاقته تعلمه، فينبغي - أصلحك الله - أن تقف حيث وقف بك، وتقنع بما قسم لك، ولا تتعدى إلى ما ليس من شأنك ولا من صناعتك»[3].

والآمدي إلى ذلك يُعلي من شأن الصياغة الشعرية فيقول: «وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه... وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره، وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري، ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا في شعر أبي تمام، وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيّد ولا لفظ حسن كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نقش العبير على خد الجارية قبيحة الوجه»[4].

ونحن كلما أمعنا النظر في النقد التحليلي بالموازنة، استطعنا أن نكشف عن مقاييس نقدية أخرى للآمدي، ويجمل لنا الدكتور مندور بعضها كالتالي:

أ - **مقاييس شعرية تقليدية**: ينتقد الآمدي، بموجبها أبا تمام لأنه لم يصف المرأة بما درج عليه من صفات الحسن.

ب - **مقاييس لغوية**: وهي غير قواعد النحو، وذلك نحو قوله: بأن اللغة لا يقاس عليها.

---

(١) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع، جـ٢، ص ٨٤. والموازنة جـ١، ص ٣٨٩ - ٣٩١.

(٢) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٣٩١.

(٣) نفسه ص ٣٩٦.

(٤) نفسه ص ٤٠٢.

جـ ـ مقاييس بيانية وتتناول الاستعارات والتشبهات التي هي جوهر صياغة الشعر، والآمدي معجب بالشعر المطبوع ومن ثم فهو يرى أن مقياس جودة الاستعارة هو القرب وعدم الإغراب.

د ـ **مقاييس إنسانية**: وهي تلك المستشفة من حقائق النفس الإنسانية، ومن منطلقها رفض الآمدي قول أبي تمام.

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوةً
فلباه طل الدمع يجري ووابله[1]

وقول البحتري.

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع
تلاحقن في أعقاب وصل تصرّما[2]

لأن الدمع لا ينصر الشوق ويقوّيه، وإنما يضعفه ويخفف من حدّته.

ومعروف أنه في النقد التحليلي، تتحدّد المقاييس وفقاً لطبيعة النصوص، ويتضح ذلك جلياً لدى عَلميْ ذلك النقد: الآمدي والجرجاني.

هل تعصب الآمدي للبحتري؟

مارس الآمدي نقده التطبيقي من خلال منهج فصلناه، واعتمد ضمن أدواته على الذوق المصقول المثقف، ويبدو أن ذوقية الآمدي ـ تلك التي رأى فيها نقادنا المحدثون مجداً من أمجاده ـ كانت علة في اتهام الرجل بالتعصب للبحتري ضد أبي تمام، وليس المقصود بحيدة الناقد أن يتجرد من الذوق والإحساس الإنسانيين لاستحالة ذلك، وإنما المقصود أن يطبق المعايير النقدية دون تحيّف، وأن يبرر ـ قدر الإمكان ـ ذوقه متى اعتمد عليه. ونحسب أن الآمدي قد التزم في كتابه بتلك المعايير التزاماً يدعو إلى الإعجاب.

وربما اتهم الرجل بالتعصب لميله المعلّل والمفسَّر، إلى شعر الطبع المعبر في صدق ودون تكلّف في الصياغة أو اجتلاب لمعاني الفلسفة وأساليب المنطق، وليس ذلك من التعصب في شيء

(١) الآمدي الموازنة، جـ٢، ص ٢٣ وديوان أبي تمام جـ٣، ص ٢٢
(٢) ديوان البحتري جـ٣، ص ٢٠٤٢. ومندور النقد المنهجي، ص ٣٨٠ ـ ٣٨٣

ويرى محمد عنده عزام أنه متعصب ، ويستشهد بما ردّده ياقوت وأبو الفرج[١]، ولو أنه رجع إلى الموازنة مستقصياً ولم يكتف بالتعويل على الأحكام السابقة، لتأكّد من بطلان هذه التهمة، إذ إن الذين درسوا الموازنة بتأنٍ وتعمق من نقادنا المعاصرين قد برأوا الآمدي منها. يقول طه إبراهيم عن الآمدي والقاضي الجرجاني: «وكلاهما يصوّر تصويراً حسناً آراء خصوم صاحبه. . . وآراء أنصاره ويقف بينهما موقفاً عدلاً. وكلاهما ينزع إلى الاعتذار عن المحدثين فيما سقطوا فيه»[٢].

وينفي الدكتور مندور روح التعصب عن الموازنة تصريحاً أو تلميحاً، فالآمدي عنده: «رجل يتبع في النقد منهجاً محكمًا فيدرس ما أمامه مورداً حججه، معللاً أحكامه، قاصراً لها على التفاصيل التي ينظر فيها، رافضاً إطلاق التفضيل، وكل هذا ضد التعصب»[٣].

ودون التقليل من شأن ياقوت وأبي الفرج، نقول إنهما ليسا ناقديْن يعوّل على أحكامهما، ولو اعتمدنا الأحكام دون نظر، لقلنا: إن الآمدي قد اتهم أيضاً بالتعصب ضد البحتري، فها هو الشريف المرتضى يقول: «وجدت الآمدي قد ظلم البحتري في تفسير بيت له، في أشياء كثيرة تأولها على خلاف مراد البحتري»[٤].

وبدهي أن تقييم الآمدي بما نرضاه لا بد أن يكون من لدن نقاد متخصصين درسوا إنجازه بشمول متعمق ولم يكتفوا بنظرات جزئية عاجلة، ونحن إلى ذلك لا ننفي احتمال وقوع الرجل في الخطأ عن غير قصد وليس لأحد أن يسمي ذلك تعصباً، ومما يرفع من شأن الشاعر البحتري أن يحظى عطاؤه الفني بتقدير الآمدي تقديراً موضوعياً وهو الناقد المثقف ذو البصر والبصيرة بالشعر، وكأني به قد نهج السبيل أمام صاحبي الوساطة والدلائل فكشفا الكثير من طرق الأداء المتفوق لدى أبي عبادة، خاصةً حينما اتكأ عبد القاهر على جانب غير قليل من شعره للتطبيق على أوجه نظريته في النظم.

---

(١) ديوان أبي تمام: المقدمة، ص ٢١، ٢٢.

(٢) طه إبراهيم: تاريخ النقد، ص ١٥٩.

(٣) محمد مندور: النقد المنهجي، ص ٩٦.

(٤) الشريف المرتضى علي بن الحسين العلوي: أمالي المرتضي: غرر الفوائد ودرر القلائد، جـ ٢، ص ٩١ - ٩٣، تحقيق محمد أبو الفضل، طبعة عيسى الحلبي سنة ١٩٥٤.

الباب الثالث

شعر البحتري

تمهيد:

البحتري*، الوليد بن عبيد، شاعر ذو إيقاع فريد، تدفقت عبقريته المعطاء بفيض شعري شامخ هو في حقيقته تجسيد متوهج لقيمة الكلمة، وشموخ الموسيقى، وعظمة التصوير، وانصهارها جميعاً في بوتقة خضراء واحدة هي شعر البحتري.

---

* لأبي عبادة البحتري ترجمة في المصادر التالية:

١ ـ أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني جـ ٢١، من ص ٣٧ ـ ٥٢، تحقيق عبد الكريم العزباوي ومحمود محمد غنيم ـ طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سنة ١٩٧٣

٢ ـ المرزباني: الموشح من ص ٥٠٥ ـ ٥٢٥.

٣ ـ الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، جـ ١٣، من ص ٤٤٦ ـ ٤٥٠.

٤ ـ أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم جـ ٦، من ص ١١ ـ ١٤، طبعة دائرة المعارف العثمانية، الطبعة الأولى، حيدرآباد سنة ١٣٥٧هـ.

٥ ـ ياقوت الحموي: معجم الأدباء: جـ ١٩، من ص ٢٤٨ ـ ٢٥٨.

٦ ـ أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيس الشريشي: شرح المقامات الحريرية، جـ ١، من ص ٣٦ ـ ٣٩. طبعة المطبعة الأميرية الطبعة الثانية سنة ١٣٠٠هـ.

٧ ـ ابن خلكان: وفيات الأعيان، جـ ٥، من ص ٧٤ ـ ٨٤.

٨ ـ أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي: شذرات الذهب في أخبار من ذهب، جـ ٢، من ص ١٨٦ ـ ١٨٨، نشرة مكتبة القدس، القاهرة، ١٣٥٠ هـ.

٩ ـ عبد الرحيم بن أحمد العباسي: معاهد التنصيص، جـ ١، من ص ٢٣٤ ـ ٢٤٦.

١٠ ـ أبو محمد عبد الله بن أسعد اليافعي: مرآة الجنان وعبرة اليقظان، جـ ٢، من ص ٢٠٢ ـ ٢٠٩، طبعة حيدرآباد الدكن، الطبعة الأولى، سنة ١٣٣٨هـ.

ولئن كان للأرقام في كثير من الأحيان دلالة لا تحد فلقد كان البحتري في حقيقته شاعر الأرقام الكبيرة والجهيرة، كان كذلك بحياته عبر ثمانين سنة، تألق في سبعة من عقودها شاعراً صدّاحاً بكّاءً بكل ما يشف عن جوهر الحياة والإنسان، واستطاع روحه المحلق في الآفاق، أن يثري الفن بما يقرب من ستة عشر ألفاً من أبيات الشعر، يسبح عبر موجاتها سبعة من الخلفاء ومئات من الوزراء والكتاب والفنانين والقواد والمدن وواقعات التاريخ

عصر بأكمله، وحياة بأسرها تموج في شعر البحتري، وقد استطاع الفنان في الرجل أن يتجاوز بها - في الكثير من شعره - واقع التاريخ إلى رحابة الفن وخلوده ولأنه كان فناناً موهوباً، مرهف الشعور، متمرساً بأدوات فنه، مكتشفاً امداده، فقد استطاع أن يتلبّث بالزمن ذاته، ليجسد منه الخفقات والتجاعيد، متمثلةً في المعارك والقصور، والطبيعة والفصول وشموخ مشاعر البشر وحضيض أهوائهم، دون أن تخفت منه قيثارة الفن أو تطفىء شعلته

وشاعرية البحتري لم تكن في وقت ما عرضةً للطعن أو النكران، ولكن بوسعي الزعم أنه لم يلق ما هو جدير به، من تقدير موضوعي، ويتضح ذلك جلياً إذا ما قارنا ما حظي به البحتري بما حظي به ضريباه - وأعني أبا تمام وأبا الطيب - من دراسات وشروح في القديم والحديث

وعلى الرغم من ذلك، فإن شاعرية الوليد - كما أسلفت - ذات مذاق خاص، وتألق مبهر، ولم يكن ذلك في رأيي، إلا لأن الرجل كان ذا موهبة شعرية خالصة وصافية، لم يكن متفلسفا ولا متعالماً ولا بلاغياً، وإنما كان شاعراً فناناً، يتقن بشعوره لا بعقله فحسب، أن الشعر غير الفلسفة وغير العلم والبلاغة، وإن كان قد ارتشف من ينابيعها ما لا يفسد عليه أمر شاعريته الصافية إلا أن الحقيقة الساطعة لدى البحتري، هي أن الرجل، بالإضافة إلى موهبته الخصبة الثرة، قد اتقن اتقاناً، فامتلك امتلاكاً أثمن وأوثق الأدوات والعناصر الفنية صلةً بمجال إبداعه وهي التصوير، والموسيقى، والمشاكلة بين الألفاظ والمعاني ومن ثم كان عطاؤه الشعري أدخل في طبيعة الشعر من حيث هو

وإن اختلفت الآراء حول قيمة ما لكل من أبي تمام وأبي عبادة وأبي الطيب في مضمار الحكمة والصياغة البديعية، فإنه لا يجوز أن تكون الشاعرية المرهفة وتحققها

لدى البحتري موضع خلاف. خاصةً بعد أن حسم القضية واحد من فرسان الحلبة الثلاثة، وأعني أبا الطيب المتنبي، بقولته المشهورة «أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري»[1]

وإني لأدرك أن فن الشعر ـ شأنه في ذلك شأن كافة مجالات التعبير عن الإنسان ـ فن في غاية من الرهافة والتعقيد معاً. وأدرك أن القيمة النهائية للتعبير الشعري، إنما يبلورها المحتوى الشعوري والفكري محمولاً على أجنحة اللغة والموسيقى وآفاق الثقافة والذوق في الزمان والمكان والشعراء والمتلقين جميعاً.

إلا أنني أدرك أيضاً أن الشعر فن ذو طبيعة إنسانية خاصة ـ تميزه من غيره من أنماط التعبير النثري الأدبي البلاغي، والفلسفي المنطقي، وأدرك كذلك أن صلته أوثق بالروح الحائر، والخلجات الفائرة والمشاعر الحارة القلقة المتدفقة، منها بالفكر المركب وقضاياه المعقدة المجردة، وأدرك أيضاً أن القيمة العظمى في فن الشعر ـ بل في الفنون جميعاً ـ إنما تكمن في التفاصيل الدقيقة الدالة الموحية، وفي الصياغة الملائمة لطبيعة ذلك الفن، والمتكئة على الموسيقى والتصوير وطاقات الإيحاء في اللغة.

ويغلب علي الظن أن البحتري قد أدرك بذوقه وفكره تلك الحقائق جميعاً، ومن ثم تحققت لديه العناصر المؤاتية لمجال فنه، وذاد عنه كل ما يتنافر معه ويشذ عنه، واستطاع من خلال طبع مصقول ومتمرس أن يطوّع أدوات فنه تطويعاً قربها تماماً من دائرة الموهوب المطبوع لا المكتسب المصنوع، ومن ثم وصف عطاؤه الشعري ـ كما يورد ابن خلكان بأنه «سلاسل الذهب وفي الطبقة العليا»[2]، ووصف البحتري بأنه أراد أن يشعر فغنى[3]، وأنه يمتلك صنعة خطية سحرية[4].

ولقد تعددت الآراء في البحتري قديماً وحديثاً، تعدداً قد لا يتناقض، وإن

---

(١) ابن الأثير المثل السائر، جـ ٢، ص ٣٦٩

(٢) ابن خلكان وفيات الأعيان، جـ ٥، ص ٧٦ محمد صبري أبو عبادة البحتري: درس وتحليل، ص ١٥٦، طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٦ حسن كامل الصيرفي: ديوان البحتري، ص ١٢، مقدمة المحقق.

(٣) ابن الأثير المثل السائر، جـ ٢، ص ٣٦٩

(٤) شوقي ضيف الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٨

كان يصل بالتأكيد إلى حد التباين فهو في أغلب الآراء واحد من العمالقة الثلاثة لفن الشعر العباسي ولدى بعض آخر، هو أعظم شعراء العربية بعد امرىء القيس[1]، بل هو أعظم شعراء العربية على الإطلاق وفقاً لما ذهب إليه الدكتور محمد صبري[2].

ويرى فريق آخر أن ديوانه يضم قصائد، هي عندهم أخلد وأجل قصائد الشعر العربي، في كل العصور، وهي كفيلة ـ وإن لم يبدع البحتري غيرها ـ بأن تبوئه منزلة عظمى في دوحة الشعر العربي.

ويذهب الثعالبي إلى أن نثر الجاحظ وشعر البحتري معياران للسمو في هذين الفنين[3]. هذا وقد أورد ابن خلكان الرأي في الشعراء الثلاثة منسوباً إلى أبي العلاء، فهو عنده القائل : «أبو تمام والمتنبي حكيمان وإنما الشاعر البحتري»[4]، غير أن ابن الأثير ـ كما أوردنا سلفاً ـ قد أورده منسوباً للمتنبي في المثل السائر[5].

ونحن نميل إلى نسبة الحكم إلى المتنبي نظراً لما يورده ابن الأثير عن تعصب المعري لأبي الطيب وتسميته بالشاعر وتسمية غيره من الشعراء باسمه[6].

وتذهب آراء أخرى إلى أن البحتري تالٍ في سلم التقييم النقدي لأبي تمام وأبي الطيب وذلك لافتقار شعره إلى ما امتازا به من عمق وجدة في الصياغة البديعية والمعاني جميعاً، هذا بالإضافة إلى ما غلب على بعض شعره من إمعان في السهولة، كما حكم عليه بعض النقاد بالعجز عن تصوير ما اتسمت به الحياة العباسية من تعقيد بالغ ناشىء عن التيارات الحضارية والفلسفية المتشابكة والمتصارعة في ذلك العصر.

وتلك ـ على أية حال ـ آراء وأحكام قابلة للنقاش وللقبول والرفض، ونحن لسنا في معرض التعصب للبحتري أو التحامل عليه، وليس من وكدنا إلا أن نتأمل جلياً تلك الآراء في موضعها من البحث، وأن نعرضها على ما نرتضيه من أقرب التعريفات إلى طبيعة فن الشعر، ومن ثم يتسنى لنا ـ وفقاً لمعايير نقدية محددة ـ أن

---

(1) محمد صبري . أبو عبادة البحتري ، ص١٢٧.
(2) نفسه : التصدير .
(3) الثعالبي . يتيمة الدهر، جـ ٤، ص ٣.
(4) ابن خلكان : وفيات الأعيان، جـ ٥، ص ٧٦.
(5) ابن الأثير : المثل السائر، جـ ٢، ص ٣٦٩.
(6) ابن اثير : المثل السائر، جـ ٢، ص ٣٠٥.

نسهم بإبداء الرأي فيها .

ولقد كان للبحتري أوثق الصلة بكل ركائز النقد العربي القديم، وأعني بها قضايا الخلاف بين القديم والحديث وعمود الشعر والبديع، وما لكل من اللفظ والمعنى - وفقاً لتصور النقد آنئذٍ - من قيمة في العطاء الشعري، والطبيعة المثلى للصياغة الشعرية وحدود استخدام المحسنات اللفظية والمعنوية في ذلك، وقضية السرقات ودوران المعاني بين الشعراء، إلى غير ذلك من مشاكل النقد العربي القديم.

ومعلوم أن علاقة البحتري بتلك القضايا النقدية لم تكن علاقة الناقد بمشاكل نقده وإنما كانت لأن شعره وشعر أبي تمام، ثم شعر أبي الطيب في مرحلة تالية، مثل المادة الحية التي تسنى للنقاد مناقشة تلك القضايا من خلالها، بل إن شعر البحتري، كان أقرب إلى أن يمثل - منفرداً - اتجاهاً بعينه من الاتجاهين اللذين دار حولهما الخلاف على حين يقترب شعر الطائي وأبي الطيب - على فروق بينهما - من تمثيل الاتجاه الآخر.

ومهما يكن من أمر، فقد كان البحتري موهبة شعرية هائلة ومتميزة أثرت الحياة الإنسانية والتراث العربي بالثر والخالد من صور التعبير الفني المتميز، وكان طبيعياً أن تختلف حول درجة نبوغه - لا حول مجرد نبوغه - الآراء والأحكام. وشأنه في ذلك شأن كبار الفنانين عبر التاريخ، وليس من شك في أن علة ذلك تكمن في طبيعة الفنون ذاتها، وهي طبيعة مغايرة تماماً لطبيعة العلوم وحقائقها المحددة القاطعة، وبرغم المحاولات الكثيرة لتحديد معالم كل فن، ووضع الأسس النقدية لتناوله وتقييمه، يبقى الذوق الإنساني - بما يتسم به غالباً من تأب على التقنين والتحديد - هو العنصر الفعال والخلاق في كل نقد فني ذي قيمة، وعلى الرغم من أننا نتحدث عن الذوق المطبوع والمدرب والمعلل، فإن ذلك لا يبطل حقيقة ناصعة مؤداها أن كل ما يتصل بأغوار النفس الإنسانية يستعصي بطبعه على محاولات التنميط والتقيد، انطلاقاً من حقيقة أكثر نصوعاً هي أن كل إنسان فرد إن هو إلا عالم قائم بذاته، من المستحيل أن يتطابق مع غيره، وإن كان من الممكن أن يتشابه الناس في كثير من الميول والاتجاهات.

وهكذا نرى أن كل ما يتصل بالتقييم الفني جد عسير، ولذلك ينبغي ألا

تكون ثمة أحكام قاطعة ونهائية في مجال النقد والفن، وينبغي أن ننأى بأحكامنا عن التعميم والشمول، وعلينا - فحسب - أن نعرض ونستشهد، ونعلل، ونرجح، فتلك هي العناصر والأدوات المتاحة لنا في ذلك الميدان العظيم والعسير معاً: مجال النقد الأدبي.

ونأخذ في استشرافنا الفن البحتري، بأن نطل على مجالي الإبداع الفني عنده، متلمسين ذلك من خلال دراستنا لأغراضه وموضوعاته الشعرية، ثم دراستنا لصنعته الفنية ومقوماتها في الباب الرابع من البحث.

الفصل الأول

الوصف - الاعتذاريات - والعتاب
الغزل ووصف الطيف
والشيب وبكاء الشباب

يقول الفنان كلمته ويمضي عبر الزمن، يقولها بريشته، بأزميله، بفرشاته، ويمضي تاركاً للتاريخ والأجيال الحكم له: فيبقى من خلال فنه مرادفاً معنى الخلود، أو الحكم عليه، فيندثر فنه ربما قبل فناء جسده وانتهائه.

ولقد كانت كلمة البحتري وشهادته في الحياة والفن أصيلة وجهيرة، ولأنه قالها من خلال الفن العسيق والأصيل، فقد حكم التاريخ له بمعانقة الخلود، ففني الجسد، وانحطمت القصور والأحجار، وجفت الينابيع والأنهار، وبقي للكلمة النابعة من الإنسان والمتشابكة مع أغواره قدرتها الفذة على الإيحاء والإشعاع والتأثير بعد أحد عشر قرناً من ميلادها، وستظل تتوهج بالعطاء ما بقيت الحياة والإنسان، ففي البدء كانت الكلمة وفي النهاية ستكون.

ومن الفنون التي لم يعرفها العرب، القصة أو الملحمة أو المسرحية الشعرية، وعلى ذلك لم يكن أمام شعرائهم من قوالب التعبير الشعري سوى القصيدة الغنائية، وفي هذا الإطار صاغ البحتري فنه، وعلى أوتار بحور الخليل عزف، وفي نفس الأغراض الشعرية العربية المعروفة أبدع شعره، والقالب الغنائي، وبحور الشعر والموضوعات والأغراض الشعرية إن هي إلا آلات يشترك في امتلاكها العازفون، إلا أن قيمة العطاء الفني تتحدد وفقاً لنبوغ العازفين وعبقريتهم، ولقد

استطاع البحتري بشاعريته الفذة أن يستخرج من تلك الآلات الرائع من عطائها الفني حين وصف ورثى وتغزل وعاتب ومدح وافتخر واستكنه الحياة، وحين نظم في السياسة والهجاء. وذلك على اختلاف درجة التألق بين شعره في تلك الأغراض جميعاً، ومن الطبيعي أن يكون للشاعر الكبير خصائص فنية، وموضوعات تبلغ موهبته ذروة التوهج في رحابها، والرأي عندي أنه لخصائص كل شاعر وموضوعاته الأثيرة دلالة ينبغي ألا تهمل في تقييم شاعريته وتحديد موقعه على سلم الخلود الفني.

وعلى الرغم من أن المدح يشغل حيزاً ضخماً من ديوان البحتري ـ وذلك لأسباب اجتماعية سنوضحها في حينها ـ إلا أن الموضوعات التي بلغت شاعرية الشاعر ذروة النضج والتألق فيها هي الوصف والعتاب والغزل وبكاء الشباب ووصف الطيف والشيب. وتلك الأغراض وثيقة الصلة بينبوع رقة الوليد ورهافة مشاعره وانفساح خياله، وعلينا أن نشرع في اكتشاف ذلك.

الوصف:

الوصف من الموضوعات الأصيلة في الآداب العالمية شعراً ونثراً، وتستمد نماذجه الممتازة خلودها، حينما يمتزج الموصوف بخلجات الفنان ويتشابك بأغوار نفسه، وكثيراً ما يغدو ذلك الموصوف معادلاً موضوعياً للفنان وعلاقته بالمجتمع وتأملاته في الحياة، يسقط عليه مشاعره، ويكثف انفعالاته ليتجنب المباشرة والتقرير، ولقد تمكن البحتري في بعض أوصافه ـ وخاصةً في وصفه للإيوان ـ أن يحقق هذه الدرجة الرفيعة من العبقرية كما استطاع في الكثير من أوصافه أن يكون فناناً مبدعاً وأن يحقق من التفوق ما يضعه ضمن أعظم الوصافين العرب، إن لم يكن أعظمهم على الإطلاق.

ولقد ارتكزت عظمة الوصف عند البحتري ـ بالإضافة إلى رهافة الحس وامتلاك ناصية اللغة ـ إلى مقدرة فذة على التصوير، ونحن نستطيع ـ دون عناء أو تكلف ـ أن نتمثل كثيراً مما أبدع من أوصاف. رسوماً تنبض فيها الألوان، وتتنفس الخطوط والانحناءات، وتضج بكل حرارة الحياة.

ولأن الوصف المرتبط بالتصوير متمكن في نفس الوليد بما يشبه الفطرة أو الغريزة، فإننا نجده قد استوعب معالم الحياة من حوله في أوصافه، ومن خلال

انفعاله بسعادة البشر وشقائهم، وصف القصور العامرة والخربة، ووصف الخيل المطهمة المنتصرة، ولقاء الأقدار المتصارعة بين الأسد والذئب وبين الإنسان، ولقاء الأقدار المتصارعة بين البشر في وصفه لحروب البر والبحر، وتحول البحتري إلى ذوب من الرقة وفيض من العذوبة الشفافة حينما وصف الطبيعة، وهي غرام نفسه وتوأم روحه، وصف البساتين الفاتنة والأزاهير السكرى، والأجنحة المرفرفة العازفة والسحب الراكضة الماطرة، وصف الظلال الوارفة والضياء الغامرة وسكب روح فنه في الربيع فأنطقه وخلده عبر الزمان والأجيال وعشق منبج الشام بغضارة ظلالها وانثيال مائها حيث نهل من ذلك في مرباه الأول، وعشق جمال العراق في بغداد وسر من رأى حيث مجده الفني وثراؤه المادي، وعلاقاته الاجتماعية فوصف ذلك كله وخلده. كما خلد بركة المتوكل في قصره الجعفري.

يقول عبد الله بن المعتز مشيداً بالبحتري، مقراً بتقدمه، مستشهداً بقصائد وصفية من عيون شعره: «لو لم يكن للبحتري إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها وقصيدته في البركة، وميلوا إلى الدار من ليلى نحييها، واعتذاراته إلى الفتح التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة إلى النعمان مثلها. وقصيدته في دينار بن عبد الله التي وصف فيها ما لم يصفه أحد قبله أولها «ألم تر تغليس المبيع المبكر» ووصف حرب المراكب في البحر، لكان أشعر الناس في زمانه، فكيف إذا أضيف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهه»[1].

وواضح أن ابن المعتز قد نظر في تفضيله البحتري إلى قصائد وصفية واعتبرها ـ بالإضافة إلى اعتذارياته ـ قمة شعره. ثم نوه بعد ذلك باتصاف شعره بالصفاء ورقة التشبيه.

وإني لأوثر أن نبدأ دراستنا لوصفيات البحتري بوصفه للذئب، وقد وصف لقاءه بالذئب في قصيدة مشهورة من المرجح أنها من قصائد شبابه المبكر[2]، إذ يعتقد الأستاذ حسن كامل الصيرفي محقق الديوان أن البحتري نظمها عام ٢٢٦هـ،

---

(١) الصولي: أخبار البحتري، ص ٧٢، ٧٣، ٧٤. وكذلك أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: ديوان المعاني، جـ٢، ص ٦٣، نشرة مكتبة القدسي القاهرة، سنة ١٣٥٢هـ.

(٢) الدكتور محمد صبري: أبو عبادة البحتري ، درس وتحليل، ص ١٨٩، حسن كامل الصيرفي· ديوان البحتري، جـ٢، ص ٧٤٠

فيكون عمره ائذ بعد العشرين بقليل. ومما يرجح هذا لدينا لغة القصيدة وصورها، فهي بدوية تتسم بطابع القوة والجزالة وتلك مرحلة الشام الأولى في حياة البحتري حيث كان اتصاله بالبادية وانعكاس ذلك على أدوات فنه، قبل أن يشده المجد إلى العراق حيث الخلافة والقوة والثراء وحيث الحضارة الزاهية الملونة وألوان الثقافات المتفاعلة، وأثر ذلك على عطائه الشعري، والقصيدة بعد ذلك ذات بعدين، سنتناولها الآن من حيث اتصالها بفن الوصف لدى البحتري، ونرجىء مستواها الثاني حين كلامنا عن حكمة البحتري، ثم نعود إليها مرةً ثالثةً نعرض للخيال والموسيقى في شعر البحتري، ذلك أن القصيدة تنطوي على جانب يمثل - في نظرنا - غط الحكمة والتأمل عند الشاعر، حيث ينبع ذلك من خلال الشعور ودفء الحياة لا من تعقيدات التفكير وتجريداته الباردة. فالمغارة والذئب والإنسان هي في اعتقادنا رموز للحياة وما تموج به من تصارع بين القوى وتصادم بين الأقدار على نحو ما سنتناول ذلك في موضعه.

يبدأ الشاعر قصيدته ببيت مشبع باللوعة والأسى، وهو نسيب الصحراء بقوة ألفاظه وتماسك تراكيبه، بل يكثف تلك القوة في الصياغة. صور القصيدة، وبحرها الطويل بموسيقاه المهيبة الممتدة، وقافيتها الدالية المشددة أحيانـاً، ويبدأ الشـاعر قصيدته مصرعاً فيقول:

سلام عليكم، لا وفاء ولا عهـد	أما لكم عن هجر أحبابكم بد[٢]
أأحبـابنا قـد أنجـز البـين وعـده	وشيكاً، ولم ينجز لنـا منكم وعد
أأطـلال دار العـامـريـة بـاللوى	سقت ربعك الأنواء! ما فعلت هند؟
أدار اللوى بين الصريمـة والحمى	أما للهوى إلا رسيس الجوى قصد

وهكذا يمضي الشاعر في غزله البدوي الحزين، يهب علينا منه عبير الصحراء رمالها وأطلالها وغيدها ولوعة الحب فيها، ثم ينتقل إلى الفخر بنفسه، وبما انطوى عليه قلبه من شجاعة نادرة وإرادة ماضية، والفخر أيضاً مشوب بالأسى لخصومته مع بني خؤولته وذوي رحمه، والصلة وثيقة بين تلك الروح وموضوع القصيدة يقول:

فقل لبني الضحاك مهـلاً! فإنني	أنا الأفعوان الصّلّ والضيغم الورد

(٢) الديوان: جـ٢، ص ٧٤٠ والقصيدة من بحر الطويل

«بني واصل» «مهلاً، فإن ابن أختكم ... له عزمات هزل آرائها جد
متى هجتموه لا تهيجوا سوى الردى ... وإن كان خرقاً ما يحل له عقد[1]
مهيباً كنصل السيف لو قذفت به ... ذرى أجاء ظلت وأعلامه وهد[2]

حتى إذا قضى وطره من هذا الفخر الذي يذكرنا بعنفوان الفخر الجاهلي في معانيه وصياغته أخذ يصف لنا لقاءه المشهود بالذئب فيقول:

وليل كأن الصبح في أخرياته ... حشاشة نصل ضنم افرنده غمد
تسربلته والذئب وسنان هاجع ... بعين ابن ليل ما له بالكرى عهد
أثير القطا الكدري عن جثماته ... وتألفني فيه الثعالب والربد[3]

يصف البحتري «بالصور الإطار الذي تم فيه اللقاء الدامي، ولأن الصراع بينهما تختلط فيه احتمالات الحياة بالموت، فوقت اللقاء هو أخريات الليل حين يمتزج به النهار، والمكان هو الصحراء ذلك المجهول الأزلي المرادف لما يسربل نهاية الصراع من غموض، والقطا الوديع مضطرب حائر، على حين نجد الثعالب رمز المكر والخداع، والأساد رمز البطش والافتراس قد ألفت رؤية الإنسان المتجول في الزمان والمكان.

فمسرح اللقاء إذن غائم، غامض، وترتكز فيه الصور النابعة من صميمه على الليل والنصل والذئب وابن الليل واضطراب القطا، والثعالب والضياغم.

ثم يضع بين أيدينا وصفاً دقيقاً لغريمه فيقول:

وأطلس ملء العين يحمل زوره ... وأضلاعه من جانبيه شوى نهد
له ذنب مثل الرشاء يجره ... ومتن كمتن القوس أعوج منأد
طواه الطوى حتى استمر مريره ... فما فيه إلا العظم والروح والجلد
يقضقض عصلاً في أسرتها الردى ... كقضقضة المقرور أرعده البرد
سما لي وبي من شدة الجوع ما به ... ببيداء لم تحسس بها عيشة رغد[4]

وبانتقال ساحة الصراع من غبش الفجر وغموضه تدريجياً إلى وضوح الشروق وسفوره، تتحدد صور الشاعر في وصف غريمه الذئب ذي اللون الأسود المغبر وكأنه

---

(1) ديوان البحتري، جـ ٢، ص ٧٤١.
(2) نفسه ص ٧٤٢.
(3) نفسه، ص ٧٤٣.
(4) نفسه، ص ٧٤٣.

نابع من لون الطبيعه انداك، وهو صخم ممتد القامة يرتفع وسط صدره، ويداه ورجلاه وأضلاعه البارزة وصدره المقوس تهيأت كلها للقتال بدوافع الغريزة وتحت وطأة الجوع الذي أحاله إلى هيكل ذي روح، وقد اصطكت أسنانه المتلبسة بالموت واتجه إلى غريمه الذي عضه الجوع مثلما عضه في تلك المفازة القاحلة.

فالبحتري إذن قد أحالنا شهوداً للمعركة بصورة ذات اللون والحركة والصوت، وهو يكشف لنا تلك الأدوات المنبثة في المقطع السابق، في بيت ذي تقطيع أخاذ وتركيز هائل في الأداء فيقول:

عوى، ثم أقعى، وارتجزت فهجته ... فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد[1]

فالشاعر البحتري قد جسد لنا تماماً سرعة الذئب في الانقضاض، إذ إن اندفاعه قد سبق صوت عوائه في إدراك الرائي، كما هو الشأن في رؤيتنا البرق قبل سماعنا دوي الرعد.

لقد صدرت من الغريمين ... الصوتية والحركية، ونشب صراع الأقدار حيث لا تتسع الحياة إلا للأقوى:

فأوجرته خرقاء تحسب ريشها	على كوكب ينقض والليل مسود
فما ازداد إلا جرأةً وصرامةً	وأيقنت أن الأمر منه هو الجد
فاتبعتها أخرى فأضللت نصلها	بحيث يكون اللب والرعب والحقد[2]
فخرَّ وقد أوردته منهل الردى	على ظمإ لو أنه عذب الورد
وقمت فجمّعت الحصى واشتويته	عليه، وللرمضاء من تحته وقد
ونلت خسيساً منه ثم تركته	وأقلعت عنه وهو منعفر فرد[3]

ولا بد أن تلهث منا الأنفاس ونحن نتابع ذلك العراك الشرس منذ بدئه حتى نهايته. تركيز هائل في الفعل ورد الفعل بين الغريمين تترجمه الأصوات والحركات، وتنم عنه لغة البحتري بموسيقاها وصورها جميعاً، العواء المتبادل، فتحفز الذئب للاندفاع، فاندفاعه المبرق المرعد لتنقض عليه في ذات اللحظة طعنة

(١) ديوان البحتري المجلد الثاني، ص ٧٤٤.
(٢) نفسه، ص ٧٤٤.
(٣) نفسه، ص ٧٤٤.

الموت في مثل انقضاض الكوكب فلا تلبث غريزة البقاء إلا أن تشعل كل ما في أعماقه من شراسة وعنف. فتحسم الطعنة الثانية الأمر وتخمد فيه نبض الحياة حيث يصل النصل إلى القلب مركز الإدراك والشعور فيما ارتآه العرب، ويستخدم البحتري العطف بـ ثم، وبالواو للدلالة على التفكير والتحفز: هوى، ثم أقعى، فارتجزت، حتى إذا اشتعلت المعركة يستخدم العطف بالفاء للدلالة على تلك الأفعال المصيرية الخاطفة المتبادلة بين كلا الخصمين حتى إذا حسم الموقف بينهما، يلجأ لاستعمال الواو مرة أخرى: وقمت، ونلت، وأقلعت، ولو قارنا مقطع العراك هذا بسابقه الذي رسم فيه البحتري إطار المعركة والجو المحيط بها، لوقفنا على معلم من معالم فن البحتري، فعلى حين لهثت منا الأنفاس ونحن نتابع إيقاع الحرب الهادر، يشملنا في المقطع الآخر رتابة وهدوء لنتمكن من الإلمام بعناصر الموقف جميعها.

وفن البحتري هنا بعيد عن الإغراق في الصنعة، يلم بالجناس والطباق وحسن التقسيم دون أن يحد ذلك من تدفق طبعه الفني، وهو يعتمد على الصور النابضة بالصدق البعيدة عن التلفيق والإغراب، ويتكىء على الموسيقى النابعة من تناغم الحروف في الكلمة، والكلمات في البيت وقد أشرنا سلفاً إلى ما انطوت عليه القصيدة من نمط الحكمة والتأمل عند البحتري ولنا عودة إليه في مكانه من هذا الفصل. ويرفع الدكتور عبده بدوي قيمة القصيدة إلى الذروة ويرى فيها كثيراً من عروق الذهب التي كان البحتري يتوخى تحقيقها في شعره، ويقول: «وإذا كانت قريش قد قالت في قصيدة علقمة بن عبدة التي يقول فيها: «هل ما علمت وما استودعت مكتوم» إنها سمط الدهر، فإننا نستطيع أن نقول إن هذه القصيدة المحكمة: سمط العصر الذي عاش فيه البحتري»[1].

وللبحتري وصف مرموق لعراك آخر مشهور، ذلك الذي نشب بين صديقه الوزير الفتح بن خاقان وبين الأسد والذي يشيد به القاضي الجرجاني ويرى أن لولاه لتفرد المتنبي بوصفه في هذا المجال ويقول: «إن البحتري فيه قد استوفى المعنى وأجاد في الصفة ووصل إلى المراد»[2].

---

(١) الدكتور عبده بدوي، مقالة بمجلة الشعر، ص ١٣٢، العدد الخامس طبعة دار الهلال القاهرة يناير ١٩٧٧.

(٢) علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة ص ١٣٢.

يقول البحتري في بائينه، من بحر الطويل، مثل داليته السالفة في وصف الذئب وهو بحر الأغراض الجليلة:

أجدك ما ينفك يسري لـ«زينبا»	خيال إذا آب الظلام تأوبا[1]

وبعد أن يتغزل ويذكر الطيف في عشرة أبيات ينتقل إلى مدح الفتح ثم يربطه بوصفه للمعركة ربطاً موفقاً باعتبار شجاعة الفتح من عناصر أصالته وتفوقه وحسد الحاسدين له فيقول:

وما نقم الحساد إلا أصالة	لديك، وفعلاً أريحياً مهذبا
وقد جربوا بالأمس منك عزيمة	فضلت بها السيف الحسام المجربا
غداة لقيت الليث، والليث مخدر	يحدد نابا للقاء ومخلبا
يحصنه من نهر نيزك معقل	منيع تسامى غابه وتأشبا
يرود مغاراً بالظواهر مكثباً	ويحتل روضاً بالأباطح معشبا
يلاعب فيه أقحواناً مفضضاً	يبص وحوذاناً على الماء مذهبا
إذا شاء غادى عانة أو عدا على	عقائل سرب، أو تقنص ربربا
يجر إلى أشباله كل شارق	عبيطاً مدمى أو رميلاً مخضبا
ومن يبغ ظلماً في حريمك ينصرف	إلى تلف أو يثن خزيان أخيبا[2].

فالأسد الخصم مستقر في عرينه الحصين المعشب ذي الماء الغزير، وقد تحفزت أنيابه ومخالبه للقاء، ويده طليقة في الصيد واقتناص ما شاء من حمر الوحش وكرائم الإبل وقطعان البقر الوحشي يقدمها مضرجةً بدمائها كل صباح لأشباله.

والبحتري يصور ذلك عدواناً وظلماً من الأسد، وكأنه يستحق بسببه ما لحقه من عقاب الفتح وتنكيله. والملاحظ أن البحتري في الجزء السابق من القصيدة اهتم اهتماماً واضحاً بإبراز ما يتسم به مستقر الأسد من نعمة واكتفاء، إمعاناً في تبيان ما انتهى إليه مصيره.

ثم ينتقل الشاعر لرسم صورة الصراع الدامي بين البطلين:

شهدت لقد أنصفته يوم تنبري	له مصلتاً عضباً من البيض مقضبا

(١) الديوان، جـ١، ص ١٩٦، والقصيدة من بحر الطويل.

(٢) الديوان، جـ١، ص ٢٠٠.

فلم أر صرغامين أصدق منكما	عراكاً إذا الهيابة النكس كذبا
هزبر مشى يبغي هزبراً وأغلب	من القوم يغشى - باسل الوجه - أغلبا

والبحتري هنا يساوي بين الخصمين في الشجاعة والتصميم على الغلبة.

وها هي خطوات كل منهما وتحركاته ضد خصمه في ساحة الموت:

أدل بشغب ثم هالته صولةً	رآك لها أمضى جناباً وأشغبا
فأحجم لما لم يجد فيك مطمعاً	وأقدم لما لم يجد عنك مهربا[1]
فلم يغنه أن كر نحوك مقبلاً	ولم ينجه أن حاد عنك منكبا
حملت عليه السيف، لا عزمك انثنى	ولا يدك ارتدت، ولا حده نبا
وكنت متى تجمع يمينك تهتك الـ	ـضريبة أو لا تبق للسيف مضربا[2]

والبحتري يرسم صورة مجسمة لسلوك البطلين من خلال زئير كليهما لإرهاب الآخر، والصوت غالباً ما يكون أداةً طيعةً من أدواته، إلا أن مهابة الفتح توقع الهول في قلب غريمه الوحش ابتداء من خلال صوته، فيضطرب، ويتمثل اضطرابه في تمرقه بين إحجام الخائف، وإقدام المضطر اليائس، ولكن لا خيار للوحش في مواجهة قدره المتمثل في الإرادة الإنسانية القاطعة المسيطرة على يد ثابتة وعضب ماض لا يخطىء هدفه.

وفي وصف الشاعر لإحجام الأسد وإقدامه نرى طريقة البحتري التي تذيب فيها قوة الطبع ما في الصنعة البديعية من جرائر التكلف لدى غيره. فإلى جانب الطباق الذي استخدم بمهارة فائقة للأداء الشعري، تتناغم كلمات شطري البيت في موسيقية أخاذة، وعلى نفس الوتيرة يسير الأمر في بيت الكر والحيد الذي يليه ثم نرى البحتري يستوفي كل شرائط النصر في الفتح حينما يحقق فيه قوة النفس والبدن والسلاح في تقسيم رائع يأخذ بجماع العقول والقلوب.

ومن الموازنات المشهورة تلك الموازنة التي سيق إلى إقامتها القاضي الجرجاني في وساطته بين وصف البحتري للأسد في صراعه مع الفتح وبين وصف المتنبي لمثل هذا الموقف بين بدر بن عمار والأسد، وقد ذكرنا آنفاً تقريظ القاضي لقصيدة

---

(١) نفسه، ص ٢٠٠.
(٢) نفسه، ص ٢٠١

البحتري، إلا أنه في حكمه النهائي يفضل وصف المتنبي لتركيزه على إبراز القوة الرهيبة للأسد مما يعلي من شأن بدر، وكأنه يشير بذلك إلى أن البحتري وزع وصفه على عرين الأسد وتمكنه من موفور الغنائم بالإضافة إلى وصف مظاهر قوته وصراعه مع الفتح.

يقول المتنبي:

وقعت على الأردن منه بلية	تصدت بها هام الرفاق تلولا
متخضب بدم الفوارس لابس	في غيله من لبدتيه غيلا
ما قوبلت عيناه إلا ظنتا	تحت الدجى نار الفريق حلولا
يطأ الثرى مترفقاً من تيهه	فكأنه آس يجس عليلا
ويرد عفرته إلى يافوخه	حتى تصير لرأسه إكليلا
وتظنه مما يزمجر نفسه	عنها بشدة غيظه مشغولا
قصرت مخافته الخطى فكأنما	ركب الكمي جواده مشكولا
ألقى فريسته وبربر دونها	وقربت قرباً خاله تطفيلا[1]
فتشابه الخلقان في إقدامه	وتخالفا في بذلك المأكولا
أسد يرى عضويه فيك كليهما	متناً أزل وساعداً مفتولا
في سرج ظامئة الفصوص طمرّة	يأبى تفرد هالها التمثيلا
نيالة الطلبات لولا أنها	تعطي مكان لجامها ما نيلا
تندى سوالفها إذا استحضرتها	وتظن عقد عنانها محلولا
ما زال يجمع نفسه في زوره	حتى حسبت العرض منه الطولا
ويدق بالصدر الحجار كأنه	يبغي إلى ما في الحضيض سبيلا
أنف الكريم من الدنية تارك	في عينه العدد الكثير قليلا
والعار مضاض، وليس بخائف	من حتفه من خاف مما قيلا
سبق التقاءكه بوثبة هاجم	لو لم تصادمه لجازك ميلا
خذلته قوته، وقد كافحته	فاستنصر التسليم والتجديلا
قبضت منيته يديه وعنقه	فكأنما صادفته مغلولا[2]

---

(١) شرح ديوان المتنبي أحمد بن الحسين، جـ٣، ص ٣٥٤، شرح عبد الرحمن البرقوقي، ط. دار الكتاب العربي - لبنان (الطبعة الثانية) سنة ١٩٣٨.

(٢) الجرجاني: الوساطة، ص ١٣١، ديوان المتنبي، ص ٣٦٠.

ويقول القاضي الجرجاني بعد ذلك مفضلاً وصف المتنبي: «وأما أبو زبيد فإنما وصف خلق الأسد وزئيره وجرأته وإقدامه، وكأنما هو مرعوب أو مخدر والفضل له على كل حال»[1]، أما ابن الأثير فيخلص من المقارنة بين الوصفين إلى تفضيل البحتري في الصياغة وتفضيل المتنبي في كثرة المعاني، فيقول: «والبحتري وإن كان أفضل من المتنبي في صوغ الألفاظ وطلاوة السبك فالمتنبي أفضل منه في الغوص على المعاني»[2].

ويرى الدكتور أحمد بدوي نفس الرأي. فهو بعد أن يعرض قصيدة المتنبي ويناقش معانيها يشير إلى اهتمامه بوصف شراسة الأسد مما يرفع من شأن بدر، كما أنه تفوق على البحتري في وصف المعركة أيضاً من خلال إبرازه لعنف أصوات واندفاعات الأسد[3]، ثم يقول: «ومن هذا ترى أن المعاني التي جاء بها البحتري ألم بها المتنبي وزاد عليها»[4].

ومن الواضح أن معاني المتنبي أكثر إبرازاً لقوة الأسد ولشراسة المعركة، وإن كنا نراه في وصفه لبدر يستطرد إلى وصف الفرس في ثلاثة أبيات، وحينما وصف البحتري عرين الأسد فالرأي عندي أنه فعل ذلك منساقاً بحبه العارم للوصف، فمعالم ذلك المعقل هي النهر الدافق والغابة المكثفة والروض المعشب والأقحوان المفضض والحوذان المذهب، وتلك ألوان فاتنة للطبيعة التي شغف بحبها البحتري، أوردها في ثلاثة أبيات ولم يطل، كما ألاحظ أن المقطع في قصيدة المتنبي أطول منه في قصيدة البحتري، مما أتاح له الفرصة لاستيفاء المعاني أكثر من أبي عبادة.

ويفسر الدكتور أحمد بدوي قول المتنبي «قصرت مخافته الخطى» بقوله: «فها هو ذا الأسد يملؤه الرعب من خصمه فتقصر خطاه»[5]، وهو تفسير لا يتفق وسياق الأبيات وقصد المتنبي إلى الإعلاء من عنف الأسد واندفاعه وصولاً إلى إبراز شجاعة ممدوحه، والتفسير المقبول المتسق مع السياق هو أن الرعب من الأسد يمنع

(١) الجرجاني: نفسه ص ١٣٢.

(٢) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، جـ٢، ص ٤٠٦ ـ ٤٠٨.

(٣) أحمد أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ١٩٦، ١٩٧. ط. لجنة البيان العربي نشر الأنجلو مصر ١٣٧٥هـ ـ ١٩٥٥م.

(٤) نفسه، ص ١٩٨.

(٥) أحمد أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ١٩٧.

الخيول التي يمتطيها الفرسان المسلحون عن التقدم لملاقاته، ومن ثم يتضح لنا مدى شجاعة بدر بن عمار في تصديه للأسد والقضاء عليه.

ولقد عشق البحتري الطبيعة عشقاً ملك عليه نفسه، واتخذ من مقدرته الخارقة على التصوير أداة فذة لوصفها وتخليدها، فالرياض بما فيها من جنة الألوان في الزهر والشجر والثمر، والسماء بما تعمر به من خفقات الشمس والقمر ودفعات السحب والرياح والأنواء ورقة النسائم وشقشقة الطير الصداح، والأنهار الدافقة عبر بسط الخضرة، وفي حضن ظلال النخيل والمنازل بحدائقها، والقصور بغدرانها وبركها كل ذلك وغيره ينبض بالحياة فيما تركه لنا البحتري من روائع شعره في وصف الطبيعة.

ويرى الدكتور محمد صبري «إن غريزة المصور تتجلى في أسلوب البحتري»[1]، كما يقول عن لغته: «وقد أحب البحتري لغة العرب الأولين وأوعب جمالها وأسرارها، وأضاف إليها تلك "السهولة المنقطعة النظير التي وجدها في ريف العراق وفي حجر النعيم»[2]..

والناظر في شعر البحتري من اليسير عليه أن يلمس غريزة المصور هذه غزيرة فياضة في وصف الطبيعة والإيوان على وجه الخصوص، واستيعابه لجمال اللغة وأسرارها راجع لمنبته الأول ومرتع صباه في منبج والخروج لباديتها، وقد تذوقنا تلك الجزالة المتدفقة البعيدة عن التعقيد فيما أسلفناه من وصف لقائه للذئب. أما تلك السهولة - ومن الأدق عندي أن نقول رقة الأسلوب - فهي لا ترجع إلى تأثير النعيم وجمال ريف العراق فحسب، وإنما هي صفة ترتبط في المحل الأول بطبع البحتري، فالبحتري شاعر ذو حس جمالي، يتعامل مع لغته الشعرية وموضوعاته جميعاً من خلال الإحساس بها وتذوقها تذوقاً جمالياً، وهذا يفسر لنا كيف أن جمال الصياغة كان هدفاً وقيمةً وغايةً لديه في كافة أغراضه الشعرية، ويفسر لنا كيف كان الوصف أداة أصيلة يتكىء عليها البحتري دوماً في صياغة تجاربه الشعرية، ويفسر لنا أخيراً منحاه في صنعته الفنية حين تجنب كل ما من شأنه أن يفسد جمالية الصياغة من تعقيدٍ في المعاني وتعسف في البديع والوجوه البلاغية، وبذلك امتلك البحتري صنعة فنية غنية تمتاز بالتخلص من مثالب الصياغة عند أبي تمام.

(١) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، درس وتحليل، ص ٧٣.

(٢) نفسه، ص ٧٥.

ولقد وصف الشاعر الطبيعة في مقطوعات قائمة بذاتها، كما بث ذلك الوصف في تضاعيف قصائده وكأنه من خصائصه التي يعسر عليه أن ينحيها عن فنه.

فهو يتحدث في مدحه إبراهيم بن الحسن بن سهل عن علاقته الطيبة بتلك الأسرة واستظلاله برعايتها فيقول مشيراً إلى أخذ غلامه نسيم ثم رده إليه:

أتيت بمعروف من الصفح بعدما ... أتيت بمذموم من الغدر منكر
عتاب بأطراف القوافي كأنه ... طعان بأطراف القنا المتكسر
وأجلو به وجه الأخاء وأجتلي ... حياء كصبغ الأرجوان المعصفر
بنعمتكم يا آل سهل، تسهلت ... عليَّ نواحي دهري المتوعر
شكرتكم حتى استكان عدوكم ... ومن يول ما أوليتمونيه يشكر
ألست ابنكم دون البنين وأنتم ... أحباء أهلي دون «معن» و«بحتر»
أعود إلى أفياء أرعن شاهق ... وأدرج في أفنان ريان أخضر[1]

فهو يجسم أخوته وحياءه مستعيناً بلون شجر الأرجوان، وسواء قصد في البيت الأخير أن يشير إلى انتمائه إلى أجا جبل طيىء[2]، أو قصد الإشادة بما ينعم به من رعاية آل سهل، فإنه قد عبر عن ذلك بالظلال الوارفة والجبال الشاهقة والأفنان الريانة الخضر.

وقال في وصف دعوة ليونس بن بغا صديق الخليفة المعتز: في قصيدة «من الكامل» مطلعها:

هل فيكم من واقف متفرّس ... يعدي على نظر الظباء الأنّس

وبعد أن يتغزل في أربعة أبيات، يصف ما عمرت به الدعوة من المسرات فيقول:

شاهدت أيام السرور فلم أجد ... يوماً يسر كيوم دعوة يونس
أدنى مزار وسط أحسن بقعة ... وأجل زوار لأبهى مجلس
في روضة خضراء يشرق نورها ... تسقي مجاجات الغيوم البجس

---

(١) الديوان، جـ ٢، ص ٨٩٠. والقصيدة من الطويل.

(٢) نفسه، حاشية ١٥.

فخر الربيع على الشتاء بحسنها   وكفى حضور الورد فقد النرجس[1]

فهدف البحتري أن يصف المناء الذي عمر لقاء الأصدقاء، ووسيلته لذلك ألصق الأشياء بالسعادة وأقدرها على سكبها في وجدانه وهي مفردات الطبيعة الآسرة من حوله، والكامنة في أعماقه بانتظار ما يثيرها لتستيقظ وتنبض وتتكلم، وحينها نتأمل في البيتين الأخيرين نجد أن الطبع المرهف والشغف العميق بجمال الطبيعة المتفرد، هما وحدهما اللذان أتاحا للشاعر أن يبدع في بيتين من الشعر ودون تعسف أو تكلف - تلك الباقة المذهلة من الجنة الخضراء المتألقة بالنواوير المزدهرة، والمروية بعصارات السماء من الغيوم والأمطار الهاطلة، والتي يفتخر الربيع بانتمائها إليه على الشتاء، ويغني في تمام جمالها الورد وإن غاب النرجس عن البستان.

ويقول الدكتور محمد صبري: «وقد يبدو حب الطبيعة عند البحتري ويتجلى في وصف مساكن العرب وديارهم في الجزيرة والشام والعراق ومناظر الطبيعة التي يراها في أسفاره»[2]، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه من أن حب الطبيعة غريزة كامنة في أغوار البحتري، تتحين المناسبات لتبين عن نفسها.

يصف البحتري منزله بالعراق - ضمن قصيدة يمدح بها سليمان وعبد العزيز ابني عبد الله بن طاهر فيقول:

شغلت «بغداد» شوقي عن فرى	عند «ميثاء» و«عرض» و«أرك»
منزل لي بالعراق اخترته	لم يشب حر يقيني فيه شك
وإذا دجلة مدت شأوها	وجرت جري اللجين المنسبك
عارضت ربعي بفيض مزيد	بين أمواج تسامى وحبك[3]
يتكفا النخل في حافاتها	بالقماري تغني أو تبك
حنيت تلك العراجين على	لؤلؤ غض وخوص كالشرك
وليتني من «سليمان» به	نعمة مثل السحاب المدرك[4]

فالبحتري من حيث أراد أن يصف داره، أطربنا بوصفه المسكر هذا لفن

---

(١) الديوان، جـ٢، ص ١١٥١.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، ص ٧٧.

(٣) الديوان، جـ٣، ص ١٥٦٤، والأبيات من الرمل.

(٤) نفسه، ص ١٥٦٤.

الطبيعة الساحر بين يدي دجلة وهو يصنع نفس الصنيع في وصف كل مكان محبب إلى نفسه، سواء كان ذلك المكان موطنه الأول بالشام، أو حيث تسكن حبيبته علوة بجوار حلب، وها هو في قصيدة يمدح بها أبا جعفر الطائي يتمنى أن يتجه إلى الشام لينتهي إلى جنات عدن على نهر الساجور في منبج فيقول:

أزاجر أنا جرد الخيل أجشمها	سيراً إلى الشام إغذاذاً وإيجافا؟
خوص العيون إذا أبدت سرى مثلت	بالأرض، أو أجحفت بالليل إجحافا
دوافع في انخراق البر، موعدها	مدافع البحر من بيروت أو يافا
حتى تحل - وقد حل الشراب لنا -	جنان عدن على الساجور ألفافا[1]

ويقول - ضمن قصيدة يمدح بها الفتح بن خاقان - معبراً عن شوقه إلى برد الشام بعد أن اشتد حر العراق:

حنت - ركابي بالعراق وشاقها	في ناجر برد الشآم وريفه
ومدافع الساجور حيث تقابلت	في ضفتيه تلاعه وكهوفه[2]

فروحه متعلق بمنبج ووديانها ومرتفعاتها وكهوفها ونهر الساجور يتدفق فيها.

وحينها يذكر البحتري الشام، يتداعى إليه أنضر ما في الكون من معالم تنبض بالحياة وتشف بالصفاء فنراه يسوق بين أبياته قطع السحاب تلثم هام الجبال، والنبات الريان يدرج في الصحراء والطير الصداح الغرد يملأ الدنيا بهجةً دفاقة، والكون ندي بالمطر والصيف يولي والربيع يجيء.

يقول الشاعر في مدح المتوكل والتغني بجمال دمشق:

العيش في ليل «داريا» إذا بردا	والراح نمزجها بالماء من بردى
أما دمشق فقد أبدت محاسنها	وقد وفى لك مطريها بما وعدا
إذا أردت ملأت العين من بلد	مستحسن وزمان يشبه البلدا
يمسي السحاب على أجبالها فرقاً	ويصبح النبت في صحرائها بددا
فلست تبصر إلا واكفاً خضلاً	أو يانعاً خضراً، أو طائراً غردا
كأنما القيظ ولى بعد جيئته	أو الربيع دنا من بعد ما بعدا[3]

---

(١) الديوان، جـ٣، ص ١٣٨٢. والأبيات من البسيط.

(٢) نفسه، ص ١٤٢٣. والأبيات من الكامل. (٣) نفسه، جـ٢، ص ٧١٠. والأبيات من البسيط.

وليس للشاعر أن يذكر وهو بالعراق حبيبته علوة بحلب، إلا ويعبر عن شوقه إليها من خلال ينبوع الطبيعة المتدفق بأعماقه فيقول

أشتاقه من قرى العراق على   تباعد الدار وهو في شأمه
أحبب إلينا بدار علوة من   بطياس والمشرفات من أكمه
باسط روض تجري ينابعه   من مرجحن الغمام منسجمه
يفضل في آسه ونرجسه   نعمان في طلحه وفي سلمه
أرض عذاة، ومشرف أرج   وماء مزن يفيض من شبمه
هل أرد العذب من مناهله   أو أطرق النازلين في خيمه؟(١)

ومن أشهر أوصاف البحتري للطبيعة وأبقاها، ذلك الوصف الذي أبان به عن إحساس الفنان بانبلاج الحياة ذاتها وتفتح شرنقتها، حينما نقل إلينا بقيثارة شعره وقع خطوات الربيع وأثرها الساحر الباهر في جوانب حديقة ما، وكأنها رمز للكون كله.

يقول أبو عبادة في ميميته التي مدح بها الهيثم بن عثمان الغنوي:

أكان الصبا إلا خيالاً مسلمًا   أقام كرجع الطرف ثم تصرما
أرى أقصر الأيام أحمد في الصبا   وأطولها ما كان فيه مذمما(٢)

وبعد أن يستوفي للغزل ما يشاء من رقيق الشعر، يمدح الهيثم، ثم يوجه إليه الخطاب منشداً بفتنة الربيع:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً   من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النوروز في غلس الدجى   أوائل وردٍ كُنّ بالأمس نوما
يفتقها برد الندى فكأنه   يبث حديثاً كان قبل مكتما
ومن شجر رد الربيع لباسه   عليه، كما نشرت وشياً منمنما
أحل، فأبدى للعيون بشاشةً   وكان قذى للعين إذ كان محرما
ورق نسيم الريح حتى حسبته   يجيء بأنفاس الأحبة نعما
فما يحبس الراح التي أنت خلها   وما يمنع الأوتار أن تترنما

(١) الديوان، جـ ٤، ص ٢٠٦٣ والأبيات من المنسرح
(٢) نفسه، ص ٢٠٨٧ والأبيات من الطويل

وما زلت شمساً للندامى إذا انتشوا ... وراحوا بدوراً يستحثون أنجما
تكرمت من قبل الكؤوس عليهم ... فما اسطعن أن يحدثن فيك تكرما[1]

ويمتد روح الربيع إلى الأبيات الثلاثة الأخيرة التي يعود فيها البحتري إلى المدح، فتنطلق فيها الراح وكأنها جناح طائر نشوان، وتترنم الأوتار وكأنها صدى لبلبلٍ غرد صداح وتلمع الشمس والبدور والأنجم وكأنها الأزاهير التي لثمها الطل فتفتحت.

وعلى الرغم من دوران القصيدة وكثرة إنشادها، فقد بقي لها بهاؤها ورونقها وقدرتها على بث الشعور بالجدة والتجدد في نفس القارىء كلما عايشها، وليس ذلك إلا لأنها وثيقة الصلة بأجمل ما في الكون من مظاهر، وبأثمن ما في أعماق الإنسان من مشاعر.

وفي الوقت الذي يقول فيه الدكتور أحمد بدوي: إن القطعة «من عيون الشعر»[2]، ويرى فيها شارح الديوان نموذجاً ممتازاً لفن البحتري يمزج فيه بين اليقظة والحلم والإحساس الباطن والواعي[3]، يقول الدكتور محمد صبري: «ففي هذا الشعر تغلب الصناعة على الطبع لأنه شعر تقليدي يطرقه كافة الشعراء»[4].

والناقد لا يبرر لنا حكمه، مكتفياً بتفضيل ما ورد في تضاعيف شعر البحتري من أوصاف كتلك النماذج التي سقناها سلفاً وخاصةً تلك ذات النزعة الجاهلية[5]، على تلك المقطوعات الخالصة في الوصف.

وفي الحق إننا لا نشعر بتكلف ما في وصف البحتري للربيع، ولا نحسب الأجيال المتعاقبة قد شعرت بشيء من ذلك وإلا لحكم على النص بخفوت الصوت والانزواء ولما أصاب هذا القدر الهائل من الانتشار وقوة التأثير. ونحن لا ننكر ما في الأبيات ذات النزعة الجاهلية والتي أوردنا شيئاً منها من دلالة على حب البحتري الحار والصادق للطبيعة، غير أن ذلك لا يعني أن نجرد غيرها من النماذج من

(١) نفسه، ص ٢٠٩٢.
(٢) أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ١٨٩.
(٣) مقدمة مسارح ديوان البحتري: حسن كامل.
(٤) محمد صبري: البحتري درس وتحليل السابق، ص ٧٧. الصيرفي ص ١٥.
(٥) نفسه، ص ٧٦.

القدرة على نفس الدلالة... ولننظر في تلك المقطوعة التي وصف بها الشاعر سحابة ممطرة: والتي قالها على البديهة مستجيباً لطلب المتوكل:

ذات ارتجاز بحنين الرعد	مجرورة الذيل، صدوق الوعد
مسفوحة الدمع لغير وجد	لها نسيم كنسيم الورد
ورنة مثل زئير الأسد	ولمع برق كسيوف «الهند»
جاءت بها ريح الصبا من «نجد»	فانتثرت مثل انتثار العقد
فراحت الأرض بعيش رغد	من وشي أنوار الربى في برد
كأنما غدرانها في الوهد.	يلعبن من حبابها بالنرد[1]

ويذكر الصولي أن المتوكل كافأ البحتري على تلك المقطوعة بما في الخزائن من ماء الورد العتيق[2].

وتذكر رواية الصولي سالفة الذكر أن المتوكل طلب من الشاعر وصف الحباب الناتج عن تساقط قطرات المطر في البركة التي كان جالساً على حافتها، وقد أشار البحتري إلى ذلك بعد أن استوفى وصف السحابة. فلم يترك شيئاً من معالم صوتها المرعد ونسيمها الأرج العبق وومض برقها ومصدر مجيئها وأثرها في الحدائق والغدران إلا وصفه.

ونود أن نشير هنا إلى شيء من طريقة البحتري الفذة في تحقيق الموسيقية الأخاذة في شعره، ويتمثل ذلك في تركيزه على استخدام حرف معين في بعض أو كل أبيات القصيدة وقد اعتمد في هذه المقطوعة على حرفي الراء والسين. مما سنفصله حينما نتناول الصنعة الفنية للشاعر.

ولعله من المناسب وقد ارتبط وصف السحابة بالبركة، أن نستمتع بمعايشة هذا الوصف الذي قدره القدماء والمحدثون تقديراً عالياً، وأعني به وصف البحتري لبركة المتوكل بحدائق قصر الجعفري، وسنرى كيف استطاع الشاعر أن يبلور إعجابه الفائق ليس بالبركة فحسب، وإنما بكل ما يتصل بها من مفردات الطبيعة النابضة، فينهل من النسيم والسماء والنجوم والشمس والسحب والأمطار والبساتين اللفاء.

---

(١) الديوان: جـ ١، ص ٥٦٨. الصولي: أخبار البحتري، ص ٩١، والأبيات من الرجز.

(٢) الصولي: أخبار البحتري، ص ٩١.

ولقد حكى الصولي في أخباره عن البحتري أن عبد الله بن المعتز يعتبر البحتري أشعر الناس في زمانه لقصائد منها وصفه البركة[1].

يقول أبو عبادة مادحاً المتوكل ومتألقاً في وصف البركة:

ميلوا إلى الدار من ليلى نحييها ... نعم، ونسألها عن بعض أهليها

وبعد أن يتغزل في عشرة أبيات يبدأ في وصف البركة فيقول:

يا من رأى البركة الحسناء رؤيتها ... والآنسات إذا لاحت مغانيها
بحسبها أنها من فضل رتبتها ... تعد واحدة، والبحر ثانيها
ما بال دجلة كالغيرى تنافسها ... في الحسن طوراً وأطواراً تباهيها
أما رأت كالىء الإسلام يكلأها ... من أن تعاب، وباني المجد يبنيها
كأن جن «سليمان» الذين ولوا ... إبداعها فأدقوا في معانيها
فلو تمر بها بلقيس عن عرض ... قالت: هي الصرح تمثيلاً وتشبيها
تنحط فيها وفود الماء معجلة ... كالخيل خارجة من حبل مجريها
كأنما الفضة البيضاء سائلة ... من السبائك تجري في مجاريها
إذا علتها الصبا أبدت لها حبكاً ... مثل الجواشن مصقولاً حواشيها
فرونق الشمس أحياناً يضاحكها ... وريق الغيث أحياناً يباكيها
إذا النجوم تراءت في جوانبها ... ليلاً حسبت سماء ركبت فيها
لا يبلغ السمك المحصور غايتها ... لبعد ما بين قاصيها ودانيها
يعمق فيها بأوساط مجنحة ... كالطير تنفض في جو خوافيها
لهن صحن [illegible] في أسافلها ... إذا انحططن، وبهو في أعاليها
يغني بساتينها القصوى برؤيتها ... عن السحائب منحلاً عزاليها
محفوفة برياض لا تزال ترى ... ريش الطواويس تحكيه ويحكيها[2]

فالشاعر البحتري في هذا النص وأضرابه، قد امتلك موهبة الموسيقار والرسام إلى جانب رهافة حس الشاعر وسعة خياله واقتداره على اللغة.

والبحتري معجب حقاً بالبركة، وهو شعور يخصه، فإذا استطاع أن يعبر عن

---

(١) الصولي: أخبار البحتري الخبر ١٩، ص ٦٢. والأبيات من البسيط.
(٢) الديوان، جـ ٤، ص ٢٤٢٠.

شعوره هذا بلغة الفن الخالص، وإذا استطاع أن يبرر هذا الإعجاب بوصفه البركة وصفاً ربما جاوز في روعته مقدار جمالها الحقيقي، فقد أصبحت القضية تخصنا نحن أيضاً. وها نحن ندرج في مقاصير حسان القصر وغيده وتنبهر منا الأنفاس لفخامتها، وقد أطلت على البركة المترامية الشاسعة حتى ليغار منها دجلة، وحتى لكأنها من صنع قوى خارقة لا من صنع البشر، فهي تتألق وتلمع في بللورية فريدة وكأنها صرح بلقيس، وتندفع الأمواه من النهر إليها في سباق خيل لا وجود له إلا في خيال الفنان، وتشف مياهها وتصفو حتى لتغدو سبائك فضية رائقة.

ولا يدع الشاعر مما له من مفردات الطبيعة صلةٌ بالبحيرة إلا ذكره وأبدع وصفه، فيقيم لنا ثنائيات معجبة بين كل من نسيم الصبا والشمس والغمام والنجوم والبساتين وحتى الأسماك وبين البركة. وهكذا نرى البحتري دائمًا في أوصافه... لا يدع ملمحاً من ملامح موصوفاته إلا أفاء عليه من شاعريته ورهافة إحساسه الجمالي بالحياة... يقول الأستاذ عبد السلام رستم: «وأكثر ما أجاد البحتري في الوصف والتصوير، وسلامة ذوقه في إعطائك الصورة الكاملة بحيث تأخذها على مرآها غير ناقصة لا يترك فيها نتوءاً ولا أخدوداً... وهكذا نرى «خاصية» البحتري في الوصف المحبر ومماشاة المعنى المطروق بما يخلب السامعين والقراء»[1].

ويتحدث الدكتور محمد صبري عن الأبيات من السابع حتى الحادي عشر فيقول: «إنها تؤلف قطعة واحدة متماسكة هي في اعتقادنا من خير ما قاله الشعراء على الإطلاق - عرب أو إفرنج - في وصف منظر من مناظر الطبيعة، وصف البحتري تدفق ماء النهر في البركة ووصف صفاءها وبياضها وحركة الريح وسطوع الشمس عليها وتهتان المطر وانعكاس الكواكب بالليل كل ذلك في خمسة أبيات عدا. وفي كل بيت بل أكاد أقول في كل كلمة لوحة من التصوير البارع»[2].

ونحن لا نعدو الحقيقة إذا قلنا: إن كلمات البحتري في تلك الأبيات وفي نظائرها من شعره إن هي إلا صور دافئة ونابضة بكل أبعاد الحياة، بالإضافة إلى أنها تجسد تجسيداً هائلاً مقدرة الشاعر الذهبية على استخراج واستخدام الطاقات

(١) عبد السلام رستم: طيف الوليد أو حياة البحتري، دراسة وتحليل، ص ١٨٧، ط. دار المعارف مصر.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، درس وتحليل، ص ٨٣.

الصوتية الكامنة في مفردات اللغة منفردةً أو مجتمعة على حد سواء. ويقول الدكتور شوقي ضيف مقيمًا فن البحتري في وصف البركة السابق: «فإنك لتشعر أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حلية الصوت وزينته، فالألفاظ تعبر بأنفسها عن معانيها، وعرف كيف يختارها وكيف يلائم بينها حتى جعلنا نحس هذه الحال من شدة اقتضائها لقوافيها»[1].

وتلك إذن خاصية، أخرى فذة من خصائص فن البحتري، وهي تتصل - كما نرى - بالصميم من جوهر وروح هذا الفن الإنساني المجنح: فن الشعر.

ولعل أقرب ما يتصل بتألق البحتري في وصف البركة، ذلك الشعر الذي وصف به بعضاً من قصور المتوكل ومنها الجعفري والصبيح والمليح والفرد، وبعضاً من قصور ابنه المعتز كالساج[2] والكامل[3].

يقول أبو عبادة في مدح المعتز ووصف قُصّره الكامل بقصيدة مطلعها:

لو كان يعتب هاجر في واصل	أو يستقاد لمغرم من ذاهل

ثم يصف الكامل فيقول:

لما كملت روية وعزيمة	أعملت رأيك في ابتناء «الكامل»
وغدوت من بين الملوك موفقاً	منه لأيمن حلة ومنازل
ذعر الحمام وقد ترنم فوقه	من منظر خطر المزلة هائل
رفعت لمنخرق الرياح سموقه	وزهت عجائب حسنه المتخايل
وكأن حيطان الزجاج بجوه	لجج يمجن على جنوب سواحل
وكأن تفويف الرخام إذا التقى	تأليفه بالمنظر المتقابل
حبك الغمام رصفن بين منمّر	ومسير، ومقارب، ومشاكل
لبست من الذهب الصقيل سقوفه	نوراً يضيء على الظلام الحافل
فترى العيون يجلن في ذي رونق	متلهب العالي أنيق السافل
فكأنما نشرت على بستانه	سيراء وشي اليمنة المتواصل

---

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٣.

(٢) الديوان، جـ ٣، ص ١٤٨٣ (الحاشية).

(٣) الصولي: أخبار البحتري، ص ١٠٦ - ١٠٧. والديوان، جـ ٣، ص ١٦٤٦.

أغنته دجلة، إذ تلاحق فيضها	عن فيض منسجم السحاب الهاطل
وتنفست فيه الصبا فتعطفت	أشجاره من حيل وحوامل
مشي العذارى الغيد رحن عشية	من بين حالية اليدين وعاطل[1]

ونحن نرى البحتري يصف الكامل فلا يدع معلمًا من معالم عظمته إلا أبرزه فهو يجسد سموقه بذعر الحمام الموقع في ذراه، ويعبر عن أنيق صنعه بحيطانه البلورية المتموجة وبرخامه المتماوج تماوج السحائب المتداخلة وبسقوفه الذهبية المشعة وببستانه العبقري الوشي الألوان المرتوي من فيض دجلة والعبق بنسائم الصبا تراقص أشجاره الحالية بالثمر والعاطل منه، ويصف البحتري الجعفري قصر الخليفة جعفر المتوكل، فيقول:

إن الظباء غداة سفح محجر	هيجن حر جوى وفرط تذكر

وبعد أن يتغزل في ستة أبيات يصف القصر فيقول مازجاً المدح بالوصف في بعض الأبيات:

قد تم حسن «الجعفري» ولم يكن	ليتم إلا بالخليفة «جعفر»
ملك تبوأ خير دار إقامة	في خير مبدى للأنام ومحضر
في رأس مشرفة حصاها لؤلؤ	وترابها مسك يشاب بعنبر
مخضرة، والغيث ليس بساكب	ومضيئة، والليل ليس بمقمر[2]
ظهرت بمنخرق الشمال وجاورت	ظلل الغمام الصيب المستغزر
تقرير لطفك واختيارك أغنيا	عن كل مختار لها ومقدر
وسخاء نفسك بالذي بخلت به	أيدي الملوك من التلاد الأوفر
فرفعت بنياناً كأن زهاءه	أعلام «رضوى» أو شواهق «صنبر»
أزرى على همم الملوك وغض من	بنيان «كسرى» في الزمان وقيصر
عال على لحظ العيون كأنما	ينظرن منه إلى بياض المشتري
ملأت جوانبه الفضاء وعانقت	شرفاته قطع السحاب الممطر
وتسير دجلة، تحته، ففناؤه	من لجة غمر وروض أخضر

(1) الديوان، جـ ٣، ص ١٦٤٨ - ١٦٤٩، والقصيدة من الكامل.
(2) نفسه، جـ ٢، ص ١٠٤٠، والقصيدة من الكامل.

شجر تلاعبه الرياح، فتنثني أعطافه في سائح متفجر[1]

ولقد رشف البحتري أفاويق السعادة، ونهل من الرفاهية والنعيم في ظلال المتوكل، وأسعفه فنه فصوّر تلك النعمة الغامرة تصويراً ما يزال يعبق بأريج التعميم ولتسمع إليه مترنماً بحسن المتوكلية ورونقها إذ يبدأ متغزلاً:

شوق إليك تفيض منه الأدمع وجوى عليك تضيق منه الأضلع

وبعد سبعة أبيات من الغزل يأخذ في مدح المتوكل ثم يصف المتوكلية فيقول:

يهنيك في المتوكلية أنها حسن المصيف بها وطاب المربع
فيحاء مشرقة يرق نسيمها ميث تدرجه الرياح وأجرع
وفسيحة الأكناف ضاعف حسنها بر لها مفضى وبحر مترع[2]

وما كانت تجمل الدنيا وتزهو إلا لصفاء الأيام والزمن المواتي، ويصف البحتري الدنيا والأيام على عهد المتوكل في قصيدته التي أولها:

لولا تعنفني لقلت: المنزل مغنى تبيّنهُ ومغنى مشكل

فيقول:

فكأنما الدنيا هنالك روضة راحت جوانبها تراح وتوبل
أو ما ترى حسن الربيع وما بدا وأعاد في أيامه المتوكل
أشرفن حتى كاد يقتبس الدجى ورطبن حتى كاد يجري الجندل[3]

وتلك هي النعمة التي يرفل فيها الشاعر، والتي تبلغ درجة الأماني والأحلام كما يقول البحتري نفسه في قصيدته التي مدح فيها المتوكل ووصف قصريه الصبيح والمليح وأولها:

إن طيفاً يزورني في المنام لخلي من لوعتي وغرامي

ويصف القصرين سالفي الذكر فيقول:

(١) الديوان، جـ ٢، ص ١٠٤٢.

(٢) نفسه، ص ١٣١٢. والأبيات من الكامل.

(٣) نفسه، جـ٣، ص ١٧٥٦. والأبيات من الكامل.

واستتم الصبيح في خير وقت ... فهـو مغنى أنس ودار مقـام
ناظر وجهة المليح فلو ينـ ... ـطق حيـاه معلنـاً بـالسـلام
ألبسـا بهجة وقـابـل ذا ذا ... ك، فمن ضاحك ومن بسـام
كـالمحبـين لـو أطـاقـا التقـاء ... أفـرطـا في العنـاق والالتـزام

وذلك النعيم المفرط يصل إلى درجة الأوهام والأحلام ويستعصي على الوصف:

حلل من منازل الملك كالأنـ ... ـجم يلمعن في سواد الظلام
مفحمات تعيي الصفات فما تد ... رك إلا بالظن والإيهـام
فكأنّا نحسبها في الأماني ... أو نراها في طارق الأحلام[1]

يصف الدكتور محمد صبري ذلك الشعر الذي وصف البحتري فيه أماكن النعيم ومسارح السعادة تلك فيقول: «أبياته معقودة بالقوافي، وشعر قد بلغ منه البحتري أقصاه في إحكام الوصف وتحديد الأماكن. مع السلاسة والارتفاع، وقد دانت له القوافي كالجواد الأصيل الذي يعطيك عند الجري أقصى حضرة»[2].

وكان البحتري وصافاً قديراً للحرب في البر والبحر، ولأدواتها من سيوف ورماح وها هو في داليته التي مدح بها يوسف بن محمد ومطلعها:

أصبا الأصائل أن «برقة منشد» ... تشكو اختلافاً بالهبوب السرمد

ويقول في تجسيم وبلورة معنى النصر، وفي إبراز قوة الأعداء وانضباط جنود يوسف بن محمد:

عقاد ألوية تظل لها طلى ... أعدائه وكأنها لم تعقد
مغموسةً في النصر تشدو عن يد ... مملوءة ظفراً تروح وتغتدي

وينوه بقوة خصومه فيقول:

شهروا على الإسلام حد مناصل ... لولا التهاب حسامه لم تخمد
حمر السيوف كأنما ضربت لهم ... أيدي القيون صفائحاً من عسجد

---

(١) الديوان، جـ ٣، ص ٢٠٠٦. والأبيات من الخفيف.
(٢) محمد صبري أبو عبادة البحتري درس وتحليل، ص ٩١.

وكأن مشيهم وقد حملوا الظبا ... من تحت سقف بالزجاج ممرد

أما قوة يوسف وجنوده واقتداؤهم به فيقول فيها:

مـزقت أنفسهم بقلب واحـد ... جمعت قواصيه وسيف أوجد
لم تلقهم زحفاً ولكن حملة ... جاءت كضربة ثائر لم ينجد
في فتية طلبوا غبارك إنه ... نهج ترفع عن طريق السؤدد[1]
كالرمح فيه بضع عشرة فقرة ... منقادة خلف السنان الأصيد
أطفأت جمرتهم وكانت ذا سنا ... والعمق، بعض حريقها المتوقّد[2]

وغريزة المصور عند البحتري تأبى إلا أن تتألق ممتزجةً بحبه الحميم للطبيعة حتى في مواقع الردى والكر والفر.

ولنتأمل في أولى قصائد الديوان تلك التي يمدح بها القائد المشهور أبا سعيد محمد بن يوسف التغري الطائي ومطلعها:

زعم الغراب منبىء الأنباء ... أن الأحبة آذنوا ببناء

فسنراه يبدع في وصف اشتباك آلات الحرب من كلا الفريقين المتصارعين، ويبرز بطولة القائد وما يتصف به الجند من فدائية، ويلم في كل ذلك بومضات من شغفه المعهود بالطبيعة فيقول:

في كل يوم قد نتجت منية ... لحماتها من حربك العشراء
سهلت منها وعر كل حزونة ... وملأت منها عرض كل فضاء
بالخيل تحمل كل أشعث دارع ... وتواصل الإدلاج بالإسراء
وعصائب يتهافتون إذا ارتمى ... بهم الوغى في غمرة الهيجاء
مثل اليراع بدت له نار وقد ... لفته ظلمة ليلة ليلاء
يمشون في زغف كأن متونها ... في كل معركة متون نهاء
بيض تسيل على الكماة فضولها ... سيل السراب بقفرة بيداء
فإذا الأسنة خالطتها خلتها ... فيها خيال كواكب في ماء
أبناء موت يطرحون نفوسهم ... تحت المنايا كل يوم لقاء

---

(١) الديوان، جـ ١، ص ٥٤٧ ـ ٥٤٨. والأبيات من الكامل.
(٢) نفسه، ص ٥٤٨.

في عارض يدق الردى ألهبته بصواعق العزمات والآراء[1]

وفي قصيدة ثانية في مدح محمد بن يوسف التغري أيضاً، نراه يشيد بغزوه للروم، يناشده أن يرجىء الغزو حتى الربيع كي تنور الربا وتمتلىء الضروع، وأول القصيدة:

أرى بين ملتف الأراك منازلاً مواثل لو كانت مهاها مواثلا[2]

ثم يقول:

رمى الروم بالغزو الذي ما تتابعت نوافذه إلا أصبن المقاتلا
غزاهم فأفناهم، ولم يقتصر لهم على العام حتى جدد الغزو قابلا
لك الخير أنظرهم لتنتجع الربا منورةً أو تحلب الخلف حافلا
فقد نمرت بالغارات في وهداتهم ولياً ووسمياً، رذاذاً ووابلا
وسقت الذي فوق المعاقل منهم فلم تبق إلا أن تسوق المعاقلا[3]

وكما ترتبط الحرب بالقادة الأشاوس وبالسيوف والرماح والتروس، فإنها كذلك لا تنفصل عن الخيول النجيبة العناق، ولقد كان البحتري من كبار واصفي الخيل في الحرب والسلام، ومن رائع وصفه لخيل الحرب والإشادة بسرعة انقضاضها على الأعداء، وبقدرتها على التحمل ذلك الذي ورد في قصيدة مدح بها يوسف بن محمد ابن يوسف الصامتي.. ومطلعها:

أتراك تسمع للحمام الهتف شجواً يكون كشجوك المستطرف؟

ويقول فيه:

في كل درب قد أبات جياده تهوي هوي جنادب في حرجف
جازت على «الجوزات» وانكدرت على ظهر من «الصفصاف» قاع صفصف
صبحن من طرسوس خرشنة التي بعدت على الأمل البعيد الموجف
وتركن ماوة وهي مأوى للصدى مشفوعة بصدى الرياح العصف
وعلى قذاذية.. انحططن براية أوفت بقادمتي عقاب منكف[4]

---

(1) الديوان، جـ ١، ص ١٠، ١١، ١٢. والقصيدة من الكامل.
(2) نفسه، جـ ٣، ص ١٦٠٣. والقصيدة من الطويل.
(3) نفسه، ص ١٦٠٦.
(4) الديوان، جـ ٣، ص ١٤١٩ ـ ١٤٢٠. والقصيدة من الكامل.

ونحن نكاد نلهث حينما نتتبع ـ بخيالنا ـ تلك الخيول العربية الأصيلة وهي تندفع كالعقاب لتمسي في مدينة وتصبح في أخرى من مدن الروم تاركةً الموت والخراب حيث حلت، وفي خمسة من أبيات الشعر المشتعل بنيران البطولة والمعبق برائحة الفتوة العارمة تتهاوى مدن الروم تحت سنابك الخيل، وها هي الجوازات والصفصاف وطرسوس وخرشنة وماوة وقذاذية تستسلم.

ويرى صاحب ديوان المعاني أن البحتري «أوصف المحدثين للخيل وأكثرهم إجادةً في نعتها»[1]، والنظرة المتأنية في ذلك الوصف تنتهي بنا إلى قبول رأي أبي هلال في هذا الشأن. ولنتأمل في تلك المقطوعة التي أفاض فيها البحتري من رقته الحريرية على خيول الحلبة حتى لكأنها عذوبة أو خيالات مجنحة تطير.

يقول البحتري:

يا حسن مبدى الخيل في بكورها	تلوح كالأنجم في ديجورها
كأنما أبدع في تشهيرها	مصور حسن من تصويرها
تحمل غرباناً على ظهورها	في السرق المنقوش من حريرها
إن حاذروا النبوة من نفورها	أهووا بأيديهم إلى نحورها
كأنها والحبل في صدورها	أجادل تنهض في سيورها
مرت تباري الريح في مرورها	والشمس قد غاب ضياء نورها
في الرهج الساطع من تنويرها	حتى إذا أصغت إلى مديرها
وانقلبت تهبط في حدورها	تصوب الطير إلى وكورها[2]
في حلبة تضحك عن بدورها	صار الرجال شرفاً لسورها[3]

وتصوير البحتري للحلبة والخيول والفرسان والمدربين والمشاهدين تصوير يتسم بالرقة والدقة والشمول معاً ويعلق الدكتور محمد صبري على تلك الأبيات التصويرية العبقة بأنفاس الحياة فيقول: «وهنا تبدو صورة الحلبة كاملة غاية في الحسن، صورة مصور عاش في القرن الثالث الهجري ونظر بعين القرن الثالث عشر، مصور نظر فطرب فأبدع»[4].

---

(١) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، جـ ٢، ص ١١٥.

(٢) الديوان، جـ ٢، ص ١٠٤٤. والقصيدة من الرجز.

(٣) الديوان، جـ ١، ص ١٠٤٤.

(٤) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، دراسة وتحليل، ص ١٤٢.

ولقد أبدع البحتري في وصف الخيل من خلال امتزاج غريزة المصور الكامنة . بحبه العميق لها ويبين عن ذلك الحب في إحدى مدائحه في يوسف بن محمد بن يوسف[1] فيقول:

وبدرين أنضيناهما بعد ثالث	أكلناه بالإيجاف حتى تمحقا
فلم أر مثل الخيل أبقى على السرى	ولا مثلنا أحنى عليها وأشفقا
وما الحسن إلا أن تراها مغيرةً	تجاذبنا حبلاً من الصبح أبرقا[2]

فالشاعر يفصح تماماً عن افتتانه بالخيل، والفرس حقيقة تاريخية وتراثية وثيقة الصلة بالبيئة العربية ومتشابكة بأغوار النفس العربية، وهو رمز للفتوة والانتصار والحرية، إلا أن حب البحتري للخيل ينطوي - فيما تشف عنه أشعاره - على بعد شخصي ينضاف إلى هذا الشعور الجماعي العام، ولقد مدح البحتري أبا نهشل محمد بن حميد بميمية مطلعها:

طفقت تلوم، ولات حين ملامه	لا عند كبرته ولا إحجامه[3]

ولنتأمل هذا الشعر المعجب الذي ورد في تلك القصيدة نعتاً للفرس، وتبلغ رقة البحتري ونعومة وصفه حداً يطل علينا منه عبير الغزل وشفافيته:

أما الجواد فقد بلونا يومه	وكفى بيوم مخبراً عن عامه
جارى الجياد فطار عن أوهامها	سبقاً وكاد يطير عن أوهامه
جذلان تلطمه جوانب غمرة	جاءت مجيء البدر عند تمامه
واسود ثم صفت لعيني ناظر	جنباته فأضاء في إظلامه
مالت جوانب عرفه فكأنها	عذبات أثل مال تحت حمامه
ومقدم الأذنين تحسب بانه	بهما يرى الشخص الذي لأمامه
يختال في استعراضه. ويكب في اسـ	ـتدباره، ويشب في استقدامه
لانت معاطفه فخيل أنه	للخيزران مناسب بعظامه
في شعلة كالشيب لاح بمفرقي	غزل لها عن شيبه بغرامه[4]

---

(١) الديوان، حـ٣، ص ١٥٠١.

(٢) نفسه، ص ١٥٠٤. والقصيدة من الطويل

(٣) نفسه، ص ١٩٨٧. والقصيدة من الكامل

(٤) الديوان، جـ٣، ص ١٩٩٠

ومن درر البحتري الباقية، تلك الرائية في وصف حرب المراكب التي ألحق فيها الأسطول الإسلامي بقيادة أحمد بن دينار الهزيمة بأسطول الروم. ولقد رأينا ابن المعتز[1] يذكرها فيما نوّه به من روائع تضع البحتري في قمة شعراء عصره. وقد أحكم الشاعر نسجها من تلك الإيقاعات الفخمة لبحر الطويل، وبقافية رائية قوية مجهورة فيها ما في الحرب من عنف وما في البحر من هدير ويستهلها البحتري مصرعاً على طريقته الغالبة فيقول:

ألم تـر تغليس الـربيـع المبكـر وما حاك من وشي الرياض المنشر؟[2]

وبعد مقطع رقيق يشخص لنا فيه الشتاء بقايا متسللة مهزومة متنكرة، ويجسد الربيع بواكير تلقي عصاها السحرية على الكون فتحيله جنةً من الألوان والأضواء والأنداء واللآلىء والأزاهير، يأخذ في مدح أحمد بن دينار ثم ينتقل إلى وصف تلك الحرب البحرية ذات الهول والأعاصير ، فيضعنا في القلب من لجتها وكأننا شهودها معه. فيقول:

غدوت على «الميمون» صبحاً وإنما غدا المركب الميمون تحت المظفر
أطـل بعـطفيـه، ومـر كـأنمـا تشـوف من هادي حصـان مشهر
إذا زمجر النوتي فـوق عـلاتـه رأيت خـطيبـاً في ذؤابـة منبـر
يغضـون دون الاشتيـام عيـونهم وفـوق السمـاط للعـظيم المؤمـر
إذا عصفت فيه الجنوب اعتلى لها جناحا عقـاب في السماء مهجـر
إذا ما انكفا في هبوة الماء خلته تلفـع في أثنـاء بـرد محبـر
وحـولك ركـابون للهـول عاقـروا كؤوس الـردى من دارعين وحسر
تميـل المنايـا حيث مالت أكفهم إذا أصلتوا حد الحـديد المـذكر
إذا رشقوا بالنـار لم يك رشقهم لـيقـلع إلا عـن شـواء مـفتـر
صدمت بهم صهب العثانين دونهم ضـراب كـإيقـاد اللظى المتسعـر
يسـوقـون أسـطولاً كـأن سـفينـه سحائب صيف من جهام وممطر
كأن ضجيج البحـر بين رماحهم إذا اختلفت ترجيع عود مجرجـر
تقـارب من زحفيهمـا فكـأنمـا تؤلف من أعنـاق وحش منفـر

---

(1) الصولي: أخبار البحتري، ص ٧٣.

(2) الديوان، جـ ٢، ص ٩٨٠. والقصيدة من الطويل.

فإصدار النوتي أوامره وجرأة الجنود وثباتهم أمام الموت والأهوال، وأنماط سفن الأسطولين المتصارعين وتحركاتها ملتحمةً ومتباعدة، وانعدام فرصة الجرحى في النجاة بسبب طبيعة العراك في البحر، والذعر الذي ركب ابن قيصر أو قائد جيشه في فراره ومساعدة الريح له في النجاة، يصور لنا البحتري تلك المضامين في اقتدار يمزج بين سخاء الموهبة وتمكن الفن ونبض الحياة معاً.

وتنقلنا معايشتنا الحسية لقتال المراكب في البحر، إلى قتال الفرسان في البر، فنقف خاشعين أمام سينية البحتري، كما وقف الشاعر قبل أحد عشر قرناً خاشعاً بين يدي الإيوان، يبثه أسى نفسه واضطراب روحه، ثم يفيض منه العقل والوجدان برائعته السينية ذات الوصف الأشهر لمحنة الإنسان في مواجهة غدر الإنسان وتقلبات القدر الخوان، ويسكب من روحه الحائر ومشاعره المرهفة الدامية على صخور الإيوان وأحجاره ويرى فيها صورة لنفسه فيصفها وصفاً معجزاً ينطقها ويفجر الحياة فيها، ثم يلتفت لأبطال معركة أنطاكية من الفرس والروم، هؤلاء الذين أبدعتهم على جدران الإيوان ريشة المصور وإزميل المثال فيعيد التاريخ وكأن المعركة باقية فتراه يحرك القادة ويشعل الصراع بين الأبطال ويصفهم وصفاً خالداً، فتتحطم الصخور، وتتآكل الأجيال وتظل كلمة الفن الإنساني العميق باقية على الزمن.

إذن لقد خلد القصر وإيوانه والمعركة وأبطالها في كلمات البحتري، ولقد أرجأت ـ فيما سلف من وصف البحتري للقصور ـ وصفه الإيوان لانتشار صور المعركة الأنطاكية على جدرانه ومن ثم آثرت أن أفصلها وأن أملي النظر فيهما معاً.

يقول الدكتور محمد صبري في رائعة البحتري: «وهي أجل قصيدة في الشعر العربي، وتعد بحق من آيات الشعر الخالد»[1]، ويقول الأستاذ أنيس المقدسي: «وهذه القصيدة من عيون الشعر العربي»[2]. أما ابن المعتز فهو القائل بأنه ليس للعرب سينية مثلها[3]. يبدأ البحتري سينيته قائلاً:

---

(١) محمد صبري: أبو عبادة البحتري ص ١٠٤.
(٢) أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي ص ٢٥٢.
(٣) الصولي: أخبار البحتري، ص ٧٢.

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس[1]

وبعد أن يبوح بأوجاع نفسه وأشجان روحه، ينتقل إلى وصف القصر والإيوان فيقول:

فكأن الجرماز من عدم الأنـ ـس وإخلافه بنية رمس
لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس
وهو ينبيك عن عجائب قوم لا يشايب البيان فيهم بلبس

ثم يأخذ في وصف معركة أنطاكية التي انتصر فيها الفرس على الروم والمصورة على جدران الإيوان فيقول:

فإذا ما رأيت صورة أنطاكية ارتعت بين «روم» و«فرس»
والمنايا مواثل. وأنو شر وان يزجي الصفوف تحت الدرفس[2]
في اخضرار من اللباس على أصـ ـفر يختال في صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه في خفوت منهم وإغماض جرس
من مشيح يهوى بعامل رمح ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحيا ء لهم بينهم إشارة خرس[3]
يغتلي فيهم ارتيابي حتى تتقراهم يداي بلمس[4]

ثم يعود مرةً أخرى إلى وصف الإيوان فيقول:

وكأن الإيوان من عجب الصنـ ـعة جوب في جنب أرعن جلس
يتظنى من الكآبة أن يبـ ـدو لعيني مصبح أو ممسي
مزعجاً بالفراق عن أنس إلف عزّ، أو مرهقاً بتطليق عرس
عكست حظه الليالي، وبات الـ ـمشتري فيه وهو كوكب نحس
فهو يبدي تجلداً وعليه كلكل من كلاكل الدهر مرسي
لم يعبه أن بزّ من بسط الديـ ـباج واستل من ستور الدمقس[5]

(١) الديوان: جـ ٢، ص ١١٥٢، والقصيدة من الخفيف.
(٢) الديوان: جـ ٢، ص ١١٥٤.
(٣) نفسه، ص ١١٥٧.
(٤) نفسه
(٥) نفسه، ص ١١٥٩.

مشمخـر تعلو لـه شـرفـات	رفعت في رؤوس «رضوى» و«قدس»
لابسات من البياض فما تبـ	ـصـر منها إلا فلائـل بـرس
ليس يدرى: أصنع إنس لجن	سكنوه، أم صنع جن لإنس
غـير أني أراه يـشهـد أن لم	يـك بانيه في الملوك بنكس[1]
فكـأني أرى المـراتب والقـو	م إذا مـا بلغت آخر حسي
وكأن الوفـود ضاحين حسرى	من وقوفٍ خلف الزحام وخنس
وكـأن القيـان خلف المتـاصيـ	ـر يـرجعن بـين حـو ولعـس
وكـأن الـلقـاء أول مـن أمـ	ـس ووشك الفراق أول أمس
أن الـذي يـريـد اتبـاعـاً	طامع في لحـوقهم صبح خمس
عمرت للسرور دهراً، فصارت	للتعـزي ربـاعهم والتـأسي[2]

وفي الحق أننا لنرى ونسمع الزمن والأقدار يتحدثان إلينا من خلال تلك القصيدة الشامخة ولا غرابة في ذلك، فقد أبدعها البحتري عام ٢٧٠هـ. وهو في الخامسة والستين، ولا ريب أن الفنان في تلك السن تكتمل عدته من التجريب في الفن والحياة معاً، وإننا لنشعر أن موهبة الرجل قد صفت وتدفقت وشمخت وتخلصت تماماً مما قد يشوب موهبة الفنان من نواقص، شأنها في ذلك شأن ما ينتهي إليه الجوهر الثمين المشع بفعل ضغوط الزمن والمادة عليه، كما ترفرف علينا روح البحتري، ثاقبة النظر شفافة الإحساس عميقة التأمل في حقيقة البشر والكون. ويرى الدكتور محمد صبري أن زورة البحتري للإيوان قد أعقبت مصرع المتوكل في الجعفري[3]، كما يميل الأستاذ عبد العزيز سيد الأهل إلى ذلك فيقول: «وكانت لكارثة الجعفري الفضل كله في اتضاح عاطفة الحزن عنده وإعلاء أفكاره، فقال ما قاله في الإيوان»[4].

ومما لا شك فيه أن مصرع المتوكل بتدبير من ولده المنتصر، ومصرع الفتح ابن خاقان معه ـ وكلاهما صديق للشاعر ومن أولياء نعمته وسعادته ـ، كان له أثر

---

(١) نفسه، ص ١١٦٠.

(٢) نفسه، ص ١١٦١.

(٣) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، درس وتحليل، ص ١٤٥.

(٤) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحتري، ص ٨٩، طبعة دار العلم للملايين الطبعة الأولى بيروت ١٩٥٣.

بعيد الغور في نفس البحتري خاصة أنه كان يشاركهما ـ ليلة مصرعهما ـ ما ينهلان من كؤوس اللهو ويقطفان من ثمار المتعة، إلا أن ذلك لا يحتم أن تكون عاطفة الحزن والأسى السارية في أبيات السينية متصلة اتصالاً زمنياً مباشراً بمصرع المتوكل عام ٢٤٧، وأنا أميل إلى الأخذ بما ارتآه محقق الديوان من أن السينية أنشئت بعد ذلك بثلاث وعشرين سنة لأن البحتري يذكر زيارته للإيوان في قصائد أخرى حول عام ٢٧٠هـ[(١)]، ولأنني أرى القصيدة بما تمثله من ذروة النضج في الفن والحياة معاً تنتمي لحصاد السبعينيات لا الأربعينيات من عمر الشاعر. والسينية في ستة وخمسين بيتاً «كلها نفس واحد جيدة السبك كأنها مصبوبة في قالب أو منحوتة من مقطع، لا تجد فيها كلمة مقلقلة أو بيتاً منخفضاً عن بيت، وكلها كسلاسل الذهب في حسنها أو كسلاسل الجبال وهي مسندة إلى الأفق الدامي في جلالها وروعتها»[(٢)].

وقد وصف البحتري الإيوان والمعركة في نصف الأبيات تقريباً، وفي الباقي عرض لعذابات نفسه ولأمجاد الفرس ولسبب إنشاء القصيدة.

ولقد عاش البحتري أغلب عمره في حجر النعيم بقصور الخلافة وأعمدة الحكم العباسي، ونهل من ينابيع الحضارة الفارسية في شتى صورها، ولا نعجب بعد ذلك حينما نراه يحب الفن الفارسي في التشييد والنقوش والرسوم حباً عارماً. ويتجه إلى تمجيده والإشادة به. ويدخل التصوير بالكلمات والتصوير بالنقوش والأحجار والألوان في مقارنة فنية، مقارنة بين عبقرية النحات والمصور في الخلق، وعبقرية الشاعر على تصوير ذلك بكلمات اللغة وإيقاع الموسيقى واشتغال الخيال. وليس مجاملة للبحتري أن نرى تعبيره عن الأصل المنحوت والمرسوم أرقى فناً وأخلد على الزمن لأنه يمزج بين الحقائق المادية الملموسة في القصر أو في مشاهد المعركة وبين المدركات السامية المحلقة في خيال الشاعر والمتوهجة في تأملات الحكيم، ثم نراه يمزج في اقتدار بين شعره الحائر من تقلب الزمن وتحول الأصدقاء، وبين ما انتهى إليه أمر الإيوان بعد اختلاف الأحوال. بل إن الثبات والشموخ بعد ذلك عنصر موحد بينهما.

ولقد كان للبحتري ـ كما أسلفنا ـ تجربة سابقة ممتدة في وصف القصور العباسية، وكان يعايشها بالضرورة وهي تبنى، ويلمس عن كثب عقدها وزخرفتها ويتصل

---

(١) الديوان: جـ ٢، ص ١١٥٢ الحاشية.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، ص ١٥٦.

بمشيديها، ونحن نشعر أنه في وصفه للقصور قبل وصف الإيوان كان يجتهد في تقريب الشعر من النقش والتصوير، ثم تجاوز ذلك إلى الآفاق العليا في وصف الإيوان حين قال:

مشمخـر تعلو لـه شـرفـات رفعت في رؤوس رضوى وقدس
لابسات من البياض فما تبـ ـصر منها إلا فلائل برس
ليس يدرى أصنع إنس لجن سكنـوه أم صنع جن لإنس

حتى إذا وصف المعركة استخرج أثمن ما في منجمه من عروق الذهب، وأقصى ما في لغته من طاقة على التصوير والأداء ليبعث لنا أرواح كسرى والفرس والروم، فتتحرك تلك الرسوم على صفحات الجدران وتضج بالمعركة مرةً أخرى، وهو معجب وقادر على أن يستخدم اللغة في التجسيم ويرى في ذلك قوة وفخامة حينما يتحول المعنى إلى صورة يمكن أن نراها، والألفاظ في الأسماع يتعين أن تكون كالصور أمام العيون... ولكنها الصور الآسرة المعجبة ويقول البحتري في ذلك:

وكـأنها والسمـع معقـود بهـا وجه الحبيب بدا لعيـن محبه[1]

وهو يصف المعركة وصفاً شامخاً بأبياته:

فإذا ما رأيت صـورة أنطاكيـة... إلى: تـتـقـراهـم يـداي بـلمس

إن الهول الذي تنفس بين تلك الأشباح الفانية الباقية يغشينا ونحن بين يدي تلك القصيدة كما غشي البحتري وهو بين يدي الإيوان، ويعمد البحتري إلى إضفاء دلالة الشمول على تصويره وكأنه يحكي عن الصراع الأبدي بين الإنسان والإنسان حينما يستخدم الصفوف، والرجال، عوضاً عن الجيوش ويجري ذلك بين يدي المنايا السافرات، وحينما يعبر عن الصمت الرهيب الذي يغلف كل ما يدور من صراع فيقول في خفوت وإغماض جرس، نرى نمطاً عجيباً من أنماط المجاز يمزج بين الرؤية والسمع ليسكنهما في هذا الجرس المغمض، ونحن في الحقيقة نرى ونسمع ونشعر بما في ذلك الفن من شموخ واقتدار.

وفي صورة المشيح الذي يهوي بعامل الرمح والمليح الذي يحتمي من السنان بترسه إيحاء قوي فيه دلالة الشمول للمصير الإنساني المروع.

---

(١) الديوان: جـ ١، ص ١٦٦.

وفي وصف البحتري للإيوان يمزج ذلك بخفقات قلبه ويستطيع أن يمس منا شغاف القلوب حينما يقول:

يتظنّى من الكآبة أن يبـ ـدو لعيني مصبح أو ممسي
مزعجاً بالفراق عن أنس إلف عزّ أو مرهقاً بتطليق عرس

إنه يفجر في وجداننا أحزان الإنسان المفجوع في صداقته أو في زواجه وما يكتنفه من مشاعر دامية وليس من شك في أن البحتري يقصد نفسه حينما يصف الإيوان بقوله:

عكست حظه الليالي... إلى قوله: واستل من ستور الدمقس.

وهذا هو الأداء الفني الفذ للبحتري في رائعته السينية - تلك التي بلغ فنه فيها الغاية التي «تتقصف دونها الأقلام»[1]، ويقول الدكتور محمد صبري: «ومما لا ريب فيه أن البحتري بغير سينيته يرقى إلى مصاف فحول الشعراء، ولكن سينيته زحزحت ذلك الحد الدقيق الذي يفصل بين الفحولة والعبقرية فأصبح يحمل لواء الشعر بعد الملك الضليل»[2].

.. وبعد.. فهذا هو الوصف عند البحتري.. وهو عندي أجل ما يبرز شاعرية الوليد ويبلور عبقريته الفذة من أغراض الشعر. وقد استطاع أن يتألق فيه لرقته وشاعريته وحبه الجم للطبيعة وشغفه بالتصوير واقتداره عليه اقتداراً تاماً. وعلى ذلك فكثير من أشعاره قد دخل ساحة الخلود لأن الوصف غرض فني سام يرتفع على الأشخاص والمناسبات ومقتضيات الحياة والمادة، وسبق أن رأينا البحتري لا يكتفي بالمقطوعات الوصفية الخالصة - بل يبث الوصف الباهر في نسيج شعره وتضاعيف قصائده من شتى الأغراض والموضوعات.

الاعتذاريات والعتاب:

العتاب فن وثيق الصلة برهافة الشعور ورقة الكلمات، فتلك أجنحته المخملية التي يدرك بها نعيم التسامح والرضا، ومن ثم كان للبحتري أن يتألق في

(١) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحتري، ص ٩٠.
(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، ص ١٢٦.

العتاب والاعتذار، فملاك ذلك موفور لديه على أرقى صوره وأدق أنماطه، وكان لابن المعتز أن يشيد باعتذارياته في الفتح كما أسلفنا[١]: «وقد قرر أبو هلال للنابغة فضل زيادة هذا القسم إلى أقسام الشعر الجاهلي ثم قال: «ولا أعرف أحداً من المحدثين بلغ مبلغه فيه إلا البحتري، فإنه قد أجاد القول في صنوفه وأحسن وأبلغ ولم يذر مزيداً حتى قال بعضهم هو في هذا النوع النابغة الثاني»[٢].

أما ابن رشيق فيرى أن البحتري أحسن الناس طريقاً في العتاب ويقول: «وأحسن الناس طريقاً في عتاب الأشراف شيخ الصناعة وسيد الجماعة أبو عبادة البحتري»[٣].

ومما لا شك فيه أن تفوق الفنان في اتجاه ما من اتجاهات فنه يقتضي عناصر شخصية وفنية تمثلت لدى البحتري في رهافة الشعور ورقة اللغة وصفائها، ويقتضي عوامل موضوعية أيضاً تتفاعل مع تلك الشخصية ويفضي ذلك إلى الكمال الفني، ويلفت النظر أن النابغة ثم البحتري من بعده على اختلاف العصور، قد تقلبا كلاهما في نعيم الحضارة والترف المادي، أولهما في كنف ملوك الحيرة وغسان، وثانيهما في ظلال قصور الخلافة العباسية السابحة في الرفاهية الحضارية الفارسية في أزهى صورها في العصر العباسي، وإذا كان التأثير المتبادل بين البيئة والفن وارداً ومسلماً به، فقد كان من طبائع الأمور أن يبلغ فن الاعتذار والعتاب غايته في شعر النابغة والبحتري من بعده.

ولعله من المناسب أن نسمع رأي الشاعر في عتابياته وقد أورده في مدحه إبراهيم بن الحسن بن سهل إذ يقول:

عتاب بأطراف القوافي كأنه ... طعان بأطراف القنا المتكسر
فأجلو به وجه الإخاء وأجتلي ... حياء كصبغ الأرجوان المعصفر[٤]

إنه عتاب يجدد الود ويفضي إلى الصفاء ويكشف ما غاب من الصداقة ويتجنب شرك القطيعة والبغضاء.

---

(١) الصولي: أخبار البحتري، ص ٧٢.
(٢) العسكري: ديوان المعاني جـ١، ص ٩١.
(٣) ابن رشيق: العمدة جـ٢، ص ١٦٠.
(٤) الديوان: جـ٢، ص ٨٩٠ من الطويل.

ومن الطبيعي أن تختلف طرق العتاب تبعاً لاختلاف المعاتب وصلة الشاعر به، فقد يمتزج بالمدح وهو الغالب على عتابه للمتوكل الذي هو أقرب إلى الاعتذار، وقد يبحث عن الأعذار التي ربما تبرر موقف من يعاتبه ويعيد إلى ذاكرته ما مضى من الود والصفاء وما يكنه له من إعزاز وتقدير، ويغلب ذلك على عتابياته للفتح، وفي بعض الأحيان تشتد ثورة نفسه فيهدد ويتوعد ولا ينسى الإدلال بما له من مكانة أدبية وعزة نفسية، وتتميز اعتذارياته وعتابياته بميل قوي إلى التحليل والاستقصاء، وبتعبير رقيق عن أرهف الانفعالات والخلجات النفسية.

يقول البحتري معاتباً الفتح ومعتذراً إليه في قصيدة ميمية ويبدأ كالعادة متغزلاً:

يهون عليها أن أبيت متيما ، أعالج وجداً في الضمير مكتما[1]

وبعد أن يتغزل في تسعة أبيات ينتقل إلى العتاب مباشرةً دون أن يمدح الفتح فيقول:

عذيري من الأيام - رنّقن مشربي	ولقينني نحساً من الطير أشأما
وأكسبنني سخط امرىء بت موهنا	أرى سخطه ليلاً، مع الليل مظلما
تبلج عن بعض الرضا، وانطوى على	بقية عتب شارفت أن تصرما
إذا قلت يوماً: قد تجاوز حدها	تلبّث في أعقابها وتلوما

والبحتري ابتداء من البيت الثالث يصور لنا تردد الفتح بين الرضا والغضب وانعكاس ذلك عليه ويستمر قائلاً:

وأصيد إن نازعته اللحظ رده	كليلاً، وإن راجعته القول جمجما
ثناه العدى عني فأصبح معرضاً	وأوهمه الواشون حتى توهما
وقد كان سهلاً واضحاً فتوعرت	رباه، وطلقاً ضاحكاً فتجهما

ولنتأمل كيف يتألق حب الشاعر للطبيعة وتتبدى ملكته التصويرية فيعبر بهما معاً عن تغير أحوال الفتح معه في البيت الأخير. ويستأنف البحتري عتابه فيقول:

أمتخذ عندي الإساءة محسن ومنتقم مني امرؤ كان منعما؟؟

(١) الديوان: جـ ٢، ص ١٩٨١، والقصيدة من الطويل.

ومكتسب فيَّ الملامة ماجد ... يرى الخسر غنماً والملامة مغرما
يخوفني من سوء رأيك معشر ... ولا خوف إلاّ أن تجور وتظلما
أعيذك أن أخشاك من غير حادث ... تبيّن أو جرم إليك تقدما[1]

وتتملك البحتري عزة نفسه ويشعر بقيمته كشاعر فنان، وبقيمة شعره الذي قاله في الفتح وكأنه الزهر والنجوم فيقول:

ألست الموالي فيك نظم قصائد ... هي الأنجم اقتادت مع الليل أنجما
ثناء كأن الروض منه منوراً ... ضحى وكأن الوشي فيه مسهّما

ثم ترتفع حدة العتاب ويقترب من إيقاع التهديد المقنع فيقول:

فلو أنني وقرت شعري وقاره ... وأجللت مدحي فيك أن يتهضما
لأكبرت أن أومي إليك بإصبع ... تضرع أو أدني لمعذرة فما
وكان الذي يأتي به الدهر هيناً ... عليّ ولو كان الحمام المقدّما
ولكنني أعلي محلك أن أرى ... مدلاً، وأستحييك أن أتعظما[2]

وسبق للبحتري أن وصف عتابه بأنه يستجلي وجه الإخاء، وبأنه يؤلم ولا يريق الدماء، ولذلك نراه بعد أن شفى نفسه وأطلق العنان لحدة انفعالاته يهدأ، ويلين ويستعطف فيقول:

أعد نظراً فيما تسخطت هل ترى ... مقالاً دنيئاً، أو فعالاً مذمما
رأيت العراق ناكرتني وأقسمت ... عليّ صروف الدهر أن أتشأما
وكان رجائي أن أؤوب مملكاً ... فصار رجائي أن أؤوب مسلّما
ولا مانع مما توهمت غير أن ... تذكر بعض الأنس أو تتذمما
وأكبر ظني أنك المرء لم تكن ... تحلل بالظن الذمام المحرّما
حياء، فلم يذهب بي الغي مذهباً ... بعيداً، ولم أركب من الأمر معظما
ولم أعرف الذنب الذي سؤتني له ... فأقتل نفسي حسرةً وتندّما
ولو كان ما خبرته أو ظننته ... لما كان غزواً أن ألوم وتكرما

فالبحتري ينفي عن نفسه إتيان الأقوال أو الأفعال السيئة، ويبدي هواجس

---

(١) الديوان: جـ٣، ص ١٩٨٤.
(٢) نفسه.

نفسه من مصيره بالعراق وكأنه لا يزال يشعر ـ رغم طول إقامته ـ بأنه غريب، وهو يبدي خيبة أمله ولعله يهدد من طرف خفي باحتمال رحيله إلى الشام، ثم نراه يدهش ويستبعد أن يدينه الفتح بمجرد الظنون، فهو لا يعلم لنفسه ذنباً وإلا لاكتنفته الحسرة والندم. والبحتري كما نرى يستقصي كافة الاحتمالات التي تغضب الفتح ويفندها. كما نراه يورد كل ما من شأنه أن يجلب صفحه ورضاه ويركز عليه، ومن ذلك أن يذكّره بصداقتهم وودهم الماضي وأيامهم السعيدة المشتركة وبشعره في مدحه الذي طبق الآفاق:

أذكـرك العهد الـذي ليس سؤدداً ... تنـاسيـه، والـود الصحيـح المسلّما

ولعلنا نلمح في البيت السابق روح اللوم والتأنيب الذي ينبىء عما يشعر به الشاعر بما له لدى الفتح من دالة:

وما حمل الـركبان مشـرقاً ومغـرباً ... وأنجـد في أعـلى البـلاد وأتهـما
أقـر بمـا لم أجنـه متـنـصـلاً ... إليـك، على أني إخالـك ألـوما
لي الذنب معروفاً وإن كنت جاهلاً ... بـه، ولك العتبى عليّ وأنعـما[1]

وهو ينهي الموقف بأنه ـ على فرض ارتكابه ذنباً لا يدركه ـ فإن كرم الفتح كفيل بأن يدفعه للعفو والرضا.

ومن أرق عتابيات البحتري تلك الموجهة إلى الفتح أيضاً، والتي استشهد بها ـ وبالقصيدة السابقة ـ ابن رشيق في تقديم البحتري على الشعراء المحدثين في العتاب[2].

ويبدأ الشاعر قصيدته بغزل تهيمن عليه روح العتاب أيضاً فيقول:

لـوت بالسـلام بنـانـاً خضيبـا ... ولحـظاً يشوق الفؤاد الـطروبـا
وزارت عـلى عجـل فـاكتسى ... لزورتها «أبرق الحزن» طيبـا[3]

ويقول في غزله أيضاً:

---

(١) الديوان: جـ٣، ص ١٩٨٦.

(٢) ابن رشيق: العمدة، جـ٢، ص ١٦٠

(٣) الديوان جـ١، ص ١٤٩، والقصيدة من المتقارب.

ـست كبـدي قسوة منـك ما إن ... تــزال تجـدد فيهــا نـدوبـا
ـحمّلت عنــدك ذنـب المشيـ ... ـب حتى كأني ابتدعت المشيبا

ثم ينتقل بعد تسعة أبيات من الغزل إلى مدح الفتح في سبعة أبيات ثم يبدأ عتابه واصلاً في البيتين الأخيرين المدح والعتاب فيقول:

فديناك من أي خطب عرا ... ونـائبـة أوشكـت أن تنـوبا
وإن كـان رأيك قـد حـال فيّ ... فلقيتني بعـد بشـر قـطوبـا
حبيت أسبـابي النـازعـا ... ت إليـك وما حقهـا أن تخيبا
يـريبـني الـشـيء تـأتي بـه ... وأكبـر قـدرك أن أستـريبـا
وأكـره أن أتمـادى عـلى ... سبيـل اغتـرار فـألقى شعـوبـا
أكـذب ظني بـأن قـد سخـطـ ... ـت، وما كنت أعهد ظني كذوبا
ولـو لم تكن سـاخـطاً لم أكن ... أذم الـزمان وأشكـو الخـطوبـا
ولا بـد من لـومـة أنتـحي ... عليـك بهـا مخطئـاً أو مصيبـاً
أيـصبـح وردي في سـاحـتيـ ... ـك طرقاً، ومرعاتي محلاً جديبا
أبيـع الأحبـة بيـع السـوام ... وآسى عليهم حبيبـاً حبيبـا
ففي كـل يـوم لنـا مـوقـف ... يشقق فيـه الـوداع الجيـوبـا
ومـا كان سخـطك إلا الفراق ... أفاض الدموع وأشجى القلوبا
ولـو كنت أعـرف ذنبـاً لمـا ... تخـالجني الشـك في أن أتـوبـا
سـأصبـر حتى ألاقـي رضـا ... ك: إمـا بعيـداً، وإمـا قـريبـا
أراقب رأيـك حـتى يـصـح ... وأنـظر عطفـك حتى يثـوبـا[1]

فالبحتري يشعر بخيبة أمل لتغير الفتح من الرضا إلى الغضب، وهو يكاد لا يصدق ذلك لأنه لا يعلم لنفسه ذنباً، ولكن دليل غضب الفتح هو تنكر الدنيا له. وهو لا يتردد عن التوبة إلا أن لا يدرك الخطيئة ليرجع عنها ولـذلك سيصبر ويتحمل إلى أن ينال رضا الفتح.

ونلاحظ في تلك المقطوعة العتابية أن البحتري قد مزج بها روح الغزل وبعض ألفاظه وتعبيراته كقوله: «أبيع الأحبة» وما كان سخطك إلا الفراق أفاض الدموع وأشجى القلوبا. ولا شك أن الصلة قائمة نفسياً بين الغـزل والعتاب

(١) الديوان: جـ ١، ص ١٥٣.

وكلاهما قائم على الانفعال والشعور المرهف.

ومن عتابياته الرقيقة في الفتح أيضاً تلك المقطوعة الخالصة في العتاب:

أمخلّفي يــا فتــح أنت وظــاعن	في الـظاعنـين، وشـاهدي ومغيّبي
مــاذا أقـول إذا سئلت فحــطني	صــدقي، ولم يستر عـليّ تكذبي؟
مــاذا أقـول لشــامتين يســرهم	مــا ســاءني. ولمنكــر متعـجب؟
أأقـول مغضـوب عليّ! فعلمهم	أن لست معتذراً، ولست بمذنب!
أم هـل أقـول تخلفت بي عنــده	حال؟.. فمن ذا بعده مستصحبي؟
سأقيم بعدك - إن أقمت - بغصة	في الصدر لم تصعد، ولم تتصوب
وسـأرفض الأشعـار إن مـذاقهـا	بمـديح غيـرك في فمي لم يعـذب
لا أخلط التـأميـل منـك بغيـره	أبـداً، ولا ألقي دني المكسب[1]

فالبحتري يصور هنا ما يعانيه في مواجهة الآخرين بما صار إليه الأمر بينه وبين الفتح من قـطيعة، فـالناس بـين شامت، ومتعجب لا يصـدق، وتكـرار استخدامه لأسلوب الاستفهام يعكس قلقه وعجزه عن مواجهة الموقف، ثم نراه يؤكد للفتح أنه باق على إخلاصه منتظر صفحه لا يعدل به ممدوحاً، ويرى اتصاله بغيره سلوكاً دنيئاً معيباً.

ومن رقيق عتاب أبي عبادة تلك القصيدة الخالصة أيضاً في العتاب، والتي وجهها إلى الفضل الهاشمي كما يرجح محقق الديوان[2] يخاطبه البحتري مباشرة ودون نسيب أو مدح فيقول:

يا فضل فيم الصدود والغضب؟	أم فيم حبـل الصفاء منقضب؟
أم فيم هـجـران هـائم بكـم	تـقصـونــه دائمــاً ويـقـتـرب؟
هــذا لـذنب، فلن أعـود لـه	ممّا أعقبت ريـح شمــأل نكب
أم دب لي كـاشح فـأضـرم لي	عنـدك نـاراً بـالأفـك تلتهب؟
يا فضل أشمت بي العداة، وقد	أعــطيتهم فيّ فـوق مــا طلبـوا

---

(١) الديوان: جـ ١، ص ١٤١، والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، ص ٣٤٣ الحاشية.

(٣) نفسه، ص ٣٤٤، والقصيدة من المنسرح.

صـدك عني وجفـوة حـدثت   ـ غـال وده العـطب
كـان صـديقـاً، فصـار معـرفـة   ـداك القلوب تنـقلب
إني لبـاك عليـه مـا طـرفت   ـاض دمعها السـرب
بـكـاء محـزونـة عـلى ولـ   ـ يعن ـا الإشفاق والحدب
أنـدب حيـاً مـاتت مـودتـ   طـوراً، وطـوراً عليـه أنتحب
بـاخ سنـا نـار وده فـخبـ   وكـان حـينـاً لـنـاره لهب
قـد كنت آتيه للسـلام فـلا   تستـرني عن لقـائـه الحجب
قـد كـان يبـدي وداً وتكـرمـة   إذ مشـرع الـود بيننـا عـقب
إذ أنـا في عـنفـوان مـنـزلـة   تـكـرمني مـرةً لهـا العـرب
تـظلني لـلمـلوك أسـمـيـةٌ   أمـطارهن: اللجين والـذهب[٣]
في خفض عيش وظـل مملكـة   قـد كان يصفـو لنا بها الحلب
حتى إذا مـا الزمـان أعوص بـ   والـدهـر فينـا لصـرفـه نـوب
أغلق دوني بـاب الصفـاء كـ   لم يـك بيـني وبينـه سبب
يـا صـاحبـاً لم أخف تغيـره   مـا هكـذا فعـل من لـه أدب
مـالي ـ وكنت الصـديق آمـله   وأرتجـي نـفـعـه وأرتـقـب
آتيـك سعيـاً معفـراً قـدمي   يحـفـزني الشـوق ثـم تحتجب
عـني، كـأني إذا أتيـتـكـم   مـسـلماً شـارف بهـا جـرب
ثمـة حجابـك الجفـاة إذا استأ   ذنت هـروا عليّ أو قـطبـوا
ليس جـزاء القئـول فيـك بمـا   تقصـر عنـه الصفـات والخـطب
هذا لعمري والحر لا يرتضي الـ   ـهـون: وإن قـل عنـده النشب
يـا فضل لا أحمـل الجفـاء ولي   في الأرض منـدوحة ومضـطرب
هيهـات! هيهات لا أهـون ولي   عـمن جـفـاني منـادح رحب
تمـنـعـني نـبـعـة مـغـرسـة   فـادح شـأنها ولا قـلـب[١]
عن حمل ما في احتماله ضعـة   حتى يـوارى عـظامي التـرب
يـا فضـل لي مقـول أقـول بـه   عضب ـ إذا ما هززته ـ ذرب
تحجـزني عنـك حرمـة قـدمت   وخـلة مـا يـشـينهـا كـذب
كم من عـدو أرغمت معطسـه   فيك، وكم فيك هزني الغضب

(١) الديوان: جـ١، ص ٣٤٥؛

عـلى رجـال إذا هم قـدحـوا فيـك فبـخي وبيـنهـم نـحـب
إن حصـل النـاس في فعـالهم كنت الـذي أصـطفي وأنتخب
أجـعلك الـفـذ من قـداحـهـم إذا أجليت، وإن هم غضـبـوا
ثـم أراني لـديـك مـطرحـاً أجفي عـلى حرمتي وأجتنب[1]

وفي الحق أن القصيدة ـ رغم طولها ـ نراها متماسكة يفضي السابق من أبياتها إلى اللاحق، ولعل لوحدة الموضوع الأثر الأكبر في ذلك، فالقصيـدة كما أسلفنا خالصة للعتاب، هذا بالإضافة إلى أن العتاب غرض شعري ينتفي احتمال التكلف فيه إذ إنه على الأغلب تجربة شعورية حقيقية لا تختلف إلا باختلاف من توجه إليه القصيدة ودرجة علاقته بالعاتب.

والبحتري هنا يتتبع كافة ما يتصل بالعتاب من معايير واحتمالات. ونراه يراوح بين الرقة واللين من ناحية، وبين الشدة والقوة من ناحية أخرى وكأنه يحافظ على شعرة معاوية من أن تنقطع، إنه يتهدد ويمعن في الدل بنفسه وبمكانته ثم يعادل ذلك بشيء من اللطف والاستعطاف ويأتي في ذلك برائع التعبير النابع من شعور فياض بأن العواطف والصداقات تتنفس بالحياة وتخمد بالموت وإن بقي أصحابها على قيد الحياة، وذلك حين يقول:

أنـدب حيـاً مـاتت مـودتـه طـوراً وطـوراً عليـه أنتحب

فالفجيعة الحقة للقلب تكمن في ذبول الصداقة بعد نضرتها، وانتهائها من الخصوبة إلى الجدب والموت. وما أشد وطأة ذلك على الإنسان خاصةً الرجال، ثم نراه يكثف الشعور بالألم والصدمة بأن يورد الفعل من جانبه ورد الفعل المعاكس من الفضل في نحو قوله:

آتيـك سعيـاً معفـراً قـدمي يحفـزني الشـوق ثم تحتـجب
عـني، كـأني إذا أتيـتـكـم مسـلمًا شـارف بهـا جـرب

وقوله:

أجعلك الفـذ من قـداحـهم إذا أجليت، وإن هم غضبـوا
ثـم أراني لـديـك مـطرحـاً أجفي عـلى حـرمتي وأجتنب

(١) نفسه، ص ٣٤٦.

ويبلغ غاية الدقة والرقة معاً حين يصور في تركيب ذلك التحول الذي حدث في شعور الفضل وإحساسه المرير لذلك.. فيقول:

أغلق دوني باب الصفاء كأن ... لم يكن بيني وبينه سبب

وفي عتابه لأصدقائه المقربين من غير الحكام، نراه يعمد أحياناً إلى الشدة والتعنيف والإنذار بالقطيعة وذلك تعبيراً عن إحساسه بالغضب والصدمة لتغير ذلك الصديق.

يقول في قصيدة عتابية يبدأها متغزلاً فيقول:

تعود عوائد الدمع المراق ... على ما في الضلوع من احتراق[1]

ثم يلج بعد التغزل في عشرة أبيات إلى العتاب المر العنيف فيقول:

أقول لصاحب خليت عنه ... يدي إذ ملّ أو سئم اعتلاقي
فراق من جفاء حال بيني ... وبينك، أم فراق من فراق؟
وكنا بالشآم إخال خيراً ... لرعي العهد منا بالعراق
أقلّ وفاء أرضك أم تجازت ... خلائق غير وافية الخلاق؟
فلا تتكلفن إليّ وصلاً ... تلاقي من أذاه ما تلاقي
متى ترد التزيُّل تعترفني ... قصير الذيل مشدود النطاق
وإني جين تؤذنني بصرم ... ربيط الجأش متسع الخناق
أرى عبد الصديق فإن تحلّى ... بظلم فارج عتقي أو إباقي
ولن تعتادني أشكو مقاماً ... على مضض وفي يدي انطلاقي
وليس العرس في نفسي بأحلى - ... مع العرس الفروك - من الطلاق[1]

ونبرة هذا العتاب عنيفة قوية مهددة، وواضح أن ذلك يرجع لطبيعة علاقته بمن يعاتبه فهو على الأغلب أخ صديق ليس بحاكم ولا أمير، والعلاقة بينه وبين البحتري فيما يبدو كانت علاقة وثيقة ممتدة في الزمان وفي المكان لأنها جمعت بينهما في الشام والعراق، ولعل ذلك يفسر صدمة الشاعر التي أدت إلى هذا العتاب المر العنيف.

---

(١) الديوان: جـ٣، ص ١٥٢٥، والقصيدة من الوافر.

(٢) الديوان: جـ٣، ص ١٥٢٧.

ولا بد لنا من النظر في إحدى عتابياته ـ وبالأحرى استعطافه واعتذاره ـ للمتوكل، بعد أن أطللنا على نمط ذلك الفن موجهاً للحكام الأصدقاء دون الخلفاء ـ خاصةً الفتح ـ وموجهاً لأصدقاء من الإخوان البعيدين ـ غالباً ـ عن النفوذ والسلطان.

في مدحة من مدائحه في المتوكل يبدأ متغزلاً فيقول:

شوق إليك تفيض منه الأدمع   وجوى عليك تضيق منه الأضلع[1]

وبعد أن يتغزل، يمدح الخليفة، ويذكر المتوكلية، وفي نهاية القصيدة يتوجه إلى الخليفة بالاستعطاف والاعتذار ويطلب اللقاء ليدافع عن نفسه ويبرئها مما أغضب الخليفة عليه... يقول:

هل يجلبن إليّ عطفك موقف   ثبتٍ لديك أقول فيه وتسمع
ما زال لي من حسن رأيك موئل   آوي إليه من الخطوب ومفزع
فعلام أنكرت الصديق، وأقبلت   نحوي ركاب الكاشحين تطلع
وأقام يطمع في تهضم جانبي   من لم يكن من قبل فيه يطمع
إلّا يكن ذنب فعدلك واسع   أو كان لي ذنب فعفوك أوسع[2]

فالبحتري هنا يذوب رقة ويستعطف الخليفة المتوكل، إذ إنه انصرف عن الشاعر وجفاه وهو على ثقة من براءته ويسعى لإثباتها بلقاء الخليفة العادل، ثم نراه يسعى لمرضاة الخليفة بكل وسيلة فيفترض أن يكون مذنباً ويرتكن إلى عفو الخليفة الذي هو أوسع من عدله والبحتري يعبر عن ألمه لجفاء الخليفة له بتصوير أثر الجفاء في دفع المبغضين إلى إظهار العداء والشماتة والسعي إلى إيذائه وظلمه.

وهكذا... نرى البحتري... قد تفوق في العتاب والاعتذار تفوقاً ينبع من تمييزه بين شخوص من يوجهه إليهم، وينبع أيضاً من أن التألق في ذلك الفن يتطلب الرقة والعذوبة في المشاعر وطرق الأداء جميعاً، وقد توافر ذلك في أجلى صوره لدى البحتري ويؤكده ما لمسناه في نماذج عتابياته السالفة من نعومة حريرية قلما نجدها في سواه[3].

---

(١) نفسه، جـ ٢، ص ١٣١٣.

(٢) نفسه، جـ ٢، ص ١٣١٠، والقصيدة من الكامل.

(٣) أنيس المقدسي: أمراء الشعر في العصر العباسي، ص ٢٤٦.

الغزل والطيف والشيب وبكاء الشباب:

العلاقة بين الرجل والمرأة هي في اعتقادي أعمق وأسلس وأغرب ظواهر الحياة كانت كذلك منذ الأزل، وستبقى كذلك إلى الأبد. وعلى الرغم من أنها جوهر الحياة وقطبها الذي تدور حوله، وعلى الرغم من أنها نبع المسرات والتعاسات لكل بني الإنسان، وعلى الرغم من أننا - نحن البشر - ندرك ذلك تمام الإدراك ونعايشه بعدد الخفقات والنبضات، فإن تلك العلاقة ستظل أشد الأمور غموضاً وأكثرها ألغازاً. وأغرب ما في غموضها هذا أنه مر بالوضوح والمباشرة والتجريب عبر كل لحظة من لحظات الزمن، وسبب ذلك - فيما أعتقد - أن كل علاقة بين رجل وامرأة هي في حقيقتها تجربة فنية، أو ينبغي أن تكون كذلك، ولأن الإنسان والفن يستعصيان أبداً على التقنين والتقيد لأنهما تجارب متفردة، وحالات متميزة شديدة الخصوصية، فقد نتج عن تلك الطبيعة ذلك الغموض الساحر الذي يكتنف العلاقة بين المرأة والرجل، وأصبح لا يمكن لزاعم أن يزعم بأن كلمة نهائية في هذا الخصوص قد قيلت، ونتج عن ذلك أيضاً حقيقة فنية ونقدية أكيدة هي أن موضوعات الحب في كل الفنون كانت وستبقى أعظم الموضوعات أسراً وامتلاكاً لمشاعر الناس وأرواحهم في كل العصور.

ولقد تغزل البحتري وأنشد للحب شعراً كادت كلماته أن تجنح من فرط الرقة والعذوبة، واتصل غزله فيما يشبه الظاهرة المطردة بوصف الخيال والمشيب في مرحلة من حياته هي العراقية، ويطل علينا سؤال حائر ينبع في حقيقته من ذلك الغموض الذي يكتنف علاقة الرجل بالمرأة والذي أشرنا إليه آنفاً وهو: هل أنشد البحتري للعواطف عن تجربة صادقة ومعاناة حقيقية؟ أم ترى غزله كان قياماً بتقاليد القصيدة العباسية التي حل وصف الحبيب والتغني بعاصف الأشواق في مقدمتها محل الوقوف على الديار وبكاء الأطلال في مقدمة القصيدة القديمة.

لقد اختلفت الآراء في ذلك، على الرغم من أن ارتباط الشاعر العاطفي بعلوة الحلبية ثابت ومتفق عليه، والكثير من مقطوعاته في الحب ينشده الشاعر، إما في وصفها أو في وصفه طيفها الذي يرفرف عبر صحراء الشام ليزوره في العراق ومما يدل على ثبوت تلك العلاقة وشيوعها بين الناس، ما ذكره الطبيب البغدادي ابن بطلان (المتوفى سنة ٤٤٤هـ) في وصف رحلته من بغداد إلى مصر ومروره بالشام، إذ

يقول عن حلب: «وفي وسط البلد دار علوة صاحبة البحتري» وذلك وفقاً لما أورده القفطي في تاريخ الحكماء[1].

فالدكتور محمد صبري لا يرى وراء عذوبة التشبيب عند البحتري عاطفة خاصة، وإنما يردها إلى رهافة شعوره وتفاعله ـ بشكل عام ـ مع المرأة التي هي حقيقة كونية تساوي الحياة نفسها فيقول: «فالبحتري لم يكن من العشاق إلا أنه كان كبير القلب عظيم الإحساس يكاد يلمح كل نبرة من النبرات وكل لون من الألوان التي تموج بها الحياة في محيط الكون. فحركات المرأة وأصواتها مثلاً يضاعف منها ذلك الإحساس ويكبرها تكبيراً يتردد بين الخيال والحقيقة... وهل المرأة إلا الحياة أو بعض الحياة فكل شاعر يحس بالحياة، يحس بها ويحس بمشاكلة كل منهما للأخرى بقسوتها وغضارتها»[2].

أما الأستاذ أنيس المقدسي فمع تسليمه برشاقة غزل البحتري، فإنه يراه نمطياً ويجرده من هذا العمق الذي وسمه به الدكتور محمد صبري... يقول الأستاذ المقدسي: «إذا قلنا غزل البحتري فقولنا هذا يصدق على كل شاعر من مداحي العصر العباسي، وهو على الغالب نوع من الفن الكلامي يصدرون به قصائدهم. تمهيداً لما يقصدون، ومع ما قد نجده فيه من رشاقة لا ينظم عادةً بثاً لوجد متقد أو تصويراً لخوالج شخصية صادقة، على أن الشعراء يتفاوتون في ذلك. وفي غزل شاعرنا البحتري حلاوة ولطف يحببانه إلى النفوس»[3].

والغالب أن الأستاذ المقدسي قد بنى حكمه هذا على ما ارتآه بعض الأقدمين من عدم قدرة البحتري على التخلص الحسن من التشبيب إلى المديح، وقد يكون الحاتمي والقاضي الجرجاني هما اللذان سبقا إلى ملاحظة ذلك كما سبق أن أشرنا[4].

ويرى ابن الأثير أيضاً هذا الرأي في سوء تخلص البحتري ويقول: «إنه لم

---

(1) جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي: تاريخ الحكماء، ص ٢٩٦ ليبزج ١٩٠٣. وبروكلمان: تاريخ الأدب العربي، جـ٢، ص ٤٩.

(2) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، ص ١٨٢.

(3) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العباسي، ص ٢٥٦.

(4) الوساطة: الجرجاني، ص ٤٨.

سوء التخلص من الغزل إلى المديح بل اقتضبه اقتضابا، ولقد حفظت شعره فلم أجد له من ذلك شيئاً مرضياً إلا اليسير»[1].

وفي الحق أننا ـ في ضوء مجموعة من القرائن ـ بوسعنا أن نخلص إلى رأي مغاير في غزل البحتري، فالشاعر قد عرف برهافة الحس وصفاء المشاعر، واشتعال عاطفته بحب علوة حقيقة لا شك فيها، فإذا أضفنا إلى ذلك ما لاغتراب الفنان من تأثير بالغ وعنيف في اتقاد عواطفه ـ خاصة عاطفته تجاه المرأة ـ كان في الإمكان بعد ذلك أن نقبل صدور الكثير من تشبيب البحتري عن معاناة حقيقية وانفعال صادق، خاصةً أن هذا الغزل يتميز بالتدفق والعذوبة وقوة التأثير جميعاً كما ذكرنا سلفاً. يقول عبد العزيز سيد الأهل: «إن احتاج باب من أبواب الشعر إلى الرقة فالتشبيب أحوج، وقد رق البحتري في غزله حتى كاد ينقصف في مشيته، وجاء بما لم يكن في حسبان المعاني، وديوان شعره يموج بهذا الفن موجاً»[2].

أما ظاهرة عدم التخلص الحسن من النسيب إلى المدح التي أشار إليها القاضي الجرجاني، وابن الأثير وأخذ بها المقدسي، فإنها ـ فيما أرى ـ تؤكد صدق البحتري في غزله ولا تنفيه، ذلك لأنه لو كان غزلاً مصنوعاً لاصطنع له البحتري من وسائل حسن التخلص ما يلائمه، ولا يمكن لزاعم أن يزعم عجز البحتري عن ذلك، وعلى هذا فالتفسير المقبول لتلك الظاهرة هو أن البحتري، كان يرضي عواطفه ويعبر عما يعانيه من مشاعر وانفعالات صادقة في مقطوعات مستقلة، ثم يتخذ بعضاً منها مقدمات لقصائده نزولاً على تقاليد الشعر آنذاك.

يقول الدكتور أحمد بدوي: «ولعل كثيراً من سوء التخلص يعود إلى أن كثيراً من غزل البحتري في مقدمات قصائده كان غزلاً مقصوداً لذاته، يرسم فيه عواطفه وإحساس نفسه، فكانت القصيدة في الواقع كأنها مركبة من قصيدتين: واحدة يفرغ فيها عواطفه في الغزل، وأخرى لغرض المدح أو غيره من الأغراض، فكأن البحتري، كان يضم إحدى القصيدتين إلى الأخرى من غير أن يعني بالربط بينهما. ولذلك أرجح أن كثيراً من هذا الغزل الذي بدأ به قصائد مدحه كان غزلاً صرفاً أنشأه البحتري إرضاءً لعاطفته الشخصية. وإلا فإنه من غير المعقول أن شاعراً محباً

---

(١) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، جـ٢، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

(٢) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحتري، ص ١٠٨.

كالبحتري لا يكون له في الغزل إلا ثلاث قطع صغيرة، ولا نستطيع تعليل ذلك إلا بأنه قد أشبع نفسه غزلاً بهذا الغزل الذي بدأ به المدح»[1].

ولقد عرض البحتري في غزله كافة ما يمكن تصوره من أحوال العواطف بين الرجل والمرأة فنراه على سبيل التمثيل يصور عهود الأحباب قبل التفرق، وذكرياتهم العذبة المثيرة بعده، ويصور ارتباط الطبيعة الفاتنة بسحر المحبوب وجماله الآسر، وما ينهل في حضوره من رحيق السعادة.

ويصور ما ينجم عن عدم إنجاز الوعود من أسى وعذاب، لأن المحب لا يجد الحياة بسعادتها وشقائها إلا في رحاب الحبيب، ولأن المحب عاجز عن نسيان حبيبه وإن أراد ذلك فهو لا يحتمل، ولذلك يصبر على ملاقاة الهجران والعذل، بل قد يلذ له ما يلاقيه في الحب من عذاب ويرى - رغم ذلك - حبيبه أروع المخلوقات وأعظمها فتنةً وأسراً وأنه مقبول في شريعة الحب أن يتذلل ويخضع ويتعبد في محرابه، ونراه يذهب إلى أن أصدق الحب وأبقاه إنما هو لأول حبيب. وكأنه يود أن يؤكد بقاء جذوة حبه لعلوة مشتعلة في أغواره رغم ترحاله الذي لم ينقطع إثر المجد في الأرجاء الشاسعة للدولة.

وإني لأؤثر أن نبدأ رحلة الحب مع البحتري بمقطوعة تجمع بين علوة والطيف، على أن نعرض بعد ذلك بشيء من التفصيل لنماذجه التي اشتهر بها في الطيف والشيب.

يقول أبو عبادة في مقدمة إحدى مدائحه في المعتز:

خيـال يعتـريني في المنـام	لسكرى اللحظ فاتنة القوام
لعلوة.. إنها شجن لنفسي	وبلبال لقلبي المستهام
إذا سفرت رأيت الظرف بحتاً	ونار الحسن ساطعة الضرام

وتأسرنا تلك العذوبة الرقيقة في التعبير: سكرى اللحظ، فاتنة القوام، شجن، بلبال، مستهام، نار الحسن. إنها لغة شفافة مصفاة تتواءم تماماً مع ما يريد الشاعر أن يبين عنه من رقيق العواطف.

ولئن كانت الحياة قد باعدت بينه وبين حبيبته، فإنه - على البعد - يرسل لها

---

(١) أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ٢١٥.

بحار الأشواق، ويسعد بلقياها في عالم الأحلام و[illegible]ها مع كل جميل من ملامح الحياة.

سلام الله كل صباح يوم … عليك، ومن يبلغ لي سلامي؟
لقد غادرت في جسدي سقاماً … بما في مقلتيك من السقام
وذكرنيك حسن الورد لما … أتى ولذيذ مشروب المدام
لئن قلّ التواصل أو تمادى … بنا الهجران عاماً بعد عام
فكم من نظرة لي من قريب … إليك وزورة لك في المنام[1]
أأتخذ العراق هوى وداراً … ومن أهواه في أرض الشآم؟؟

ونراه يلح على إرسال السلام إلى حبيبته على البعد فيقول في مقدمة إحدى مدائحه في المتوكل:

ألا هل أتاها بالمغيب سلامي … وهل خبرت وجدي بها وغرامي؟
وهل علمت أني ضنيت، وأنها … شفائي من داء الضنى وسقامي[2]

والبحتري كلف بعلوة، فهي حبه الأول وهو يقول إن للحب الأول مقام سام في النفس والقلب يقول في مقدمة إحدى مدائحه في المتوكل:

قل للسحاب إذا حدته الشمأل … وسرى بليتل ركبه المتحمل
عرج على «حلب» فحيّ محلة … مأنوسة فيها لعلوة منزل[3]
لغُريرة أدنو وتبعد في الهوى … وأجود بالود المصون وتبخل
وعليلة الألحاظ - ناعمة الصبا … غري الوشاة بها ولجَّ العذل
لا تكذبن فأنت ألطف في الحشا … عهداً، وأحسن في الضمير وأجمل
لو شئت عدت إلى التناصف في … الهوى وبذلت من مكنونه ما أبذل
أحنو عليك وفي فؤادي لوعة … وأصد عنك ووجه وُدّي مقبل
وإذا هممت بوصل غيرك ردني … وَلَهٌ إليك وشافع لك أول
وأعز ثم أذل ذلة عاشق … والحب فيه تعزّز وتذلّل[4]

---

(١) الديوان: حـ٣، ص ١٩٣٢، والقصيدة من الوافر
(٢) نفسه، ص ٢٠٠، والقصيدة من الطويل
(٣) نفسه، حـ٣، ص ١٥٩٩، والقصيدة من الكامل
(٤) نفسه، ص ١٦٠٠

فها هو الشاعر يضع بين مشاعرنا بعضاً من أحوال المحبين متمثلةً فيما بينه وبين علوة من حنو قلبه عليها وهو ملتاع، وتكلفة الجفاء الذي يكذبه ظاهر وده وحنينه، وهو رغم القسوة والبعد يمنعه جبروت الحب الأول وهو حبه لعلوة أن يصل غيرها. ولا يملك من أمره إلا أن يقاوم عواطفه ويعتز بكبريائه ثم لا يلبث أن يستسلم لعواطف عشقه المتقدة فيذل ويستسلم.

ويذكر عهد علوة أيضاً في مقدمة إحدى مدائحه في المتوكل:

عهد لعلوة باللوى قد أشكلا	ما كان أحسن مبتداه وأجملا
أنسى ليالينا هناك وقد خلا	من لهونا في ظلها ما قد خلا؟
عيش غرير، لو ملكت لما مضى	رداً، إذاً لرددته مستقبلا
لاموا على ليلي الطويل وكلما	عادوا بلوم كان ليلي أطولا
اتبع هواك إلى الحبيب فإنه	رشد، وخلّ لعاذل أن يعذلا
والله لا أسلو، ولو جهد الذي	يلحي، وما عذر المحب إذا سلا[1]

فهو إذن مدله في حبها رغم بعد علوة وهجرها، وهو يعيش في واحة الذكريات الماضية الوارفة بظلال السعادة التي تخفف من هجير الهجر في الحاضر، وهو منساق في تيار حبه الجارف لأنه الرشاد بعينه، فليس للعاشق الحقيقي أن يسلو المحبوب أو يمله.

ويقول في مقطوعة تشف باللوعة والأسى وهو في أربعة أبيات خالصة للغزل:

يا بديع الحسن والقـ	ـد، به وجدي بديع
يا ربيع العين، إلا	أنّه مرعى منيع
أنا من حبيبك حمـ	ـت الذي لا أستطيع
فإذا باسمك ناديـ	ـت أجابتني الدموع[2]

ويقول في مقدمة مدحة من مدائحه في المتوكل:

شوق إليك تفيض منه الأدمع	وجوى عليك تضيق منه الأضلع

(١) الديوان: جـ ٣، ص ١٦٥١، والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، جـ ٢، ص ١٢٩٥، والقصيدة منه مجزوء الرمل.

ر [illegible]ن تجـدده الـليـالي كـلما ... قدمت وترجعـه السنون فيـرجع
إني ومـا قصد الحجيـج ودونهم ... خرق تخب به الركاب وتوضع[1]
أصفيك أقصى الود غـير مقلل ... إن كان أقصى الود عندك ينفع
وأراك أحسن من أراه وإن بدا ... منك الصدود وبان وصلك أجمع
يعتـادني طـربي إليـك فيغتـلي ... وجدي، ويدعـوني هواك فأتبع
كلف بحبـك مـولـع، ويسـرني ... أني امرؤ كلـف بخبك مولع[2]

وعلى الرغم من أنه لم يذكر علوة صراحةً، فمن السهل أن نلمح حبها يوجه أبيات الشاعر، فهوى الشاعر إياها هو الهوى القديم الذي تجدده الليالي وترجعه السنون.

ويقول في ثلاثة أبيات غزلية مستقلة:

في حضـور الفـراق عنـد لقـائـ ... ـك احتراق يفوق كـل احتراق
وإذا مـا نـأيت هـون مـا ألـ ... ـقاه من نـأيكم رجـاء التـلاقي
ليتني قد رأيت وجهك عن قـر ... ب، فـإني إليـك بـالأشـواق[3]

والمتأمل في تعبير البحتري عن جزع المحبين من أسى الفراق باستخدام الاحتراق، يراه قد سبق عصره في ذلك فالاحتراق يؤدي إلى غاية العطب وذلك ما قصد إليه الشاعر وصوره بتعبير جديد غير مستهلك. وهو يعيش في عذاب هذا الفراق على أمل اللقاء الذي يهون من أشجانه.

وفي مقدمة إحدى مدائحه في المعتز يذكر العذل في حبه علوة ويرى أن ذلك الحب من صميم أخلاقه ويتمنى لو أحب اللائمون ليعذروه. يقول:

بـودي لـو يهـوى العـذول ويعشق ... فيعلم أسبـاب الهـوى كيف تـعلق
أرى خـلقـاً حبي لـ«عـلوة» دائـمًا ... إذا لم يـدم بـالعـاشقـين التخـلق
وزور أتـاني طـارقـاً فـحسـبتـه ... خيـالاً أتى من آخـر الليـل يـطرق
أقسّم فيـه الـظن، طـوراً مكـذبـاً ... بـه أنـه حق، وطـوراً أصـدّق[4]

---

(١) نفسه، ص١٣١٠، والقصيدة من الكامل.
(٢) الديوان: جـ٢، ص ١٣١٠.
(٣) نفسه، جـ٣، ص ١٥٤٨، والقصيدة من الخفيف.
(٤) نفسه، ص ١٥٣٤، والقصيدة من الطويل.

أخاف وأرجو بطل ظني وصدقه فلله شكي حين أرجو وأفرق
وقد ضمنا وشك التلاقي، ولفنا عناق على أعناقنا ـ ثم ضيق
فلم تر إلا مخبراً عن صبابة بشكوى، وإلا عبرة تترقرق
فأحسن بنا، والدمع بالدمع واشج يمازجه، والخد بالخد ملصق
ومن قُبلٍ قَبْلَ التشاكي وبعده تكاد لها من شدة الوجد تشرق
فلو فهم الناس التلاقي وحسنه لحبب من أجل التلاقي التفرق

وقد استطاع البحتري بريشة الفنان أن يصور هذا اللقاء بين عاشقين تصويراً ملتهباً عنيفاً يستمد ألوانه من المعنويات فيستخدم الشك والخوف والتلاقي والصبابة والوجد والتشاكي ومن المحسوسات فيستخدم العناق والدموع والخدود، ثم يتخذ من تلك الصورة المشوقة النابضة والمصاحبة لالتقاء المحبين وسيلة للتخفيف من قسوة الفراق، إذ إن اللقاء لا يكون إلا بعد فراق.

وتلك صورة أخرى للحب الخاضع المستسلم، ونرى البحتري فيها يقول بأنه لا كبرياء في الحب، يقول أبو عبادة في مقدمة إحدى مدائحه في المتوكل :

لم لا ترق لذل عبدك وخضوعه فتفي بوعدك
إني لأسألك القليـ ـل وأتقي من سوء ردك
أما ووصلك بعد هجـ ـرك واقترابك بعد بعدك
لا ملت نفسي في هوا ك ولا انحرفت لطول صدك
ولئن أسأت كما تسـ ـيء لما وددتك حق ودك[1]

وقال في مقدمة مدحة أخرى في المتوكل أيضاً:

مخلف في الذي وعد سيل وصلاً فلم يجد
فهو بالحسن مستبـ ـد، وبالدل منفرد
يتثنى على قضيـ ـب، ويفتر عن برد
قد تطلبت مخرجاً من هواه فلم أجد
بأبي أنت! ليس لي عنك صبر ولا جلد
ضاق صدري بما أجـ ـن وقلبي بما أجد

(١) الديوان: جـ٢، ص ٧٠٥، والقصيدة من مجزوء الكامل.

[illegible]

واشكـ[illegible] ... في [illegible] لا [illegible]

وفي الحق أن البحتري قد عرف كيف ينتقي بأعذب مفردات اللغة وبصوغها في أرق تعبيراتها ليصور مشاعر الحب هذه، وهي مشاعر مستسلمة. إلا أنها نوع من الحب، يصوره من خلال الحس الآسر المستبد والدلال الطاغي من الحبيب الذي لا يقبل من حبيبه إلا الاستسلام لأهوائه، ويحرم عليه الشكوى من العذاب

ولننظر في هذه الرقة البحترية الشاعرة في حضرة الحب والمحبوب:

أميرتي! لا تغفري ذنبي ... فإن ذنبي شدة الحب
يا ليتني كنت أنا المبتلي ... منك بأدنى ذلك الذنب
حدثت قلبي عنكم كاذباً ... حتى قد استحييت من قلبي
إن كان يرضيكم عذابي وأن ... أموت بالحسرة والكرب
فالسمع والطاعة مني لكم ... حسبي بما يرضيكم حسبي[2]

لكم كان البحتري شاعراً رهيفاً حقاً حين خاطب حبيبته بقوله «أميرتي»، وأحسب أنه قد سبق عصره بهذا الاستخدام الشاعري والصادق معاً، لأن الحبيبة أميرة على الخلجات والمشاعر، وكم كان البحتري رقيقاً حين جمع بين الغفران والذنب وشدة الحب في البيت الأول ، وكم كان الرجل شاعراً خلّاقاً حقاً في حديثه الكاذب هذا إلى قلبه ثم في استحيائه من ذلك القلب.

ولنتأمل ذلك الجوهر الثمين الذي قدم به البحتري لإحدى مدائحه في المتوكل:

لي حبيب قد لج في الهجر جدا ... وأعاد الصدود منه وأبدا
ذو فنون يريك في كل يوم ... خلقاً من جفائه مستجدا
يتأبى منعاً، وينعم إسعا ... فاً، ويدنو وصلاً، ويبعد صدا
أغتدي راضياً وقد بت غضبا ... ن، وأمسي مولى، وأصبح عبدا
وبنفسي أفدي على كل حال ... شادناً لو يمس بالحسن أعدى

(١) نفسه، ص ٧٠٧. والقصيدة من مجزوء الخفيف
(٢) الديوان: جـ ١، ص ٣١٩. والقصيدة من الرجز

مرّ بي خالياً فأطمع في الوصـ ـل، وعـرضت بـالسـلام فـردا

وثـنى خـده إليّ عـلى خـو ف فـقـبـلت جـلنـاراً ووردا[1]

سيـدي أنت! مـا تعـرضت ظلمًا فـأجـازى بـه، ولا خنت عهـدا

رق لي من مـدامـع ليس تـرقا وارث لي من جـوانح ليس تهـدا

أتـراني مستبـدلاً بـك مـا عشـ ـت بديلاً، وواجداً منك بـدا؟؟

حـاش لله! أنـت أفـتر الحـا ظاً، وأحلى شكلاً، وأحسن قدا[2]

إنه الحب بما فيه من وصل وهجر، ورضا وغضب وإنعام وتأب، وليست قيمة الفن كما أسلفنا في فكرته المجردة، وإنما في وسائل الأداء وفي التفاصيل الدالة الدقيقة، ولقد بلغ الفن الشعري لدى البحتري في تلك المقطوعة ذروة عسر على غيره أن يطاولها، فهو متمكن تماماً من أدوات فنه في الموسيقى واللغة والتقسيم والتصوير مما سنعرض له في موضعه.

وفي هذا النمط الرفيع من الصياغة الشعرية يتغزل البحتري أيضاً في مقدمة لمدحة أخرى في المتوكل فيقول:

ألام عـلى هـواك، وليس عـدلاً إذا أحببـت مـثـلك أن ألامـا

لقـد حرمت من وصـلي حـلالاً وقـد حللت من هجري حـراما

أعـيـدي فيَّ نـظرة مستثيب تـوخى الأجـر أو كـره الأثـامـا

تـري كبـداً محـرَّقة، وعينـاً مؤرقـة، وقلبـاً مسـتهاما [3]

تنـاءت دار علوة بعـد قـرب فهـل ركب يبلغها الس[illegible]؟

وجـدد طيفهـا لـومـاً وعتبـاً فـما يـعـتـادنـا إلا [illegible]

وربـت ليـلة قـد بـت أسـقـي بـعينيهـا وكفـيهـا الم[illegible]

قـطعنـا الليـل لثـمًا واعتنـاقاً وأفـنـيـنـاه ضـمًا والتـزامـا

وقـد علمت بـأني لم أضيـع لهـا عهـداً، ولم أخفـر ذمـامـا

لئن أضحـت [illegible] عـراقـاً مـشـرفـة وحلـتـهـا شـآمـا

فـلم أحـد[illegible] إلا وداداً ولم أزدد بهـا إلا غـرامـا[4]

---

(١) نفسه، جـ٢، ص ٧١١، والقصيدة من الخفيف.

(٢) نفسه، ص ٧١٢.

(٣) الديوان: جـ٣، ص ٢٠٠٨، والقصيدة من الوافر.

(٤) نفسه، ص ٢٠٠٩.

ويقول ابن رشيق في غزل البحتري: «والبحتري أرق الناس نسيباً وأملحهم طريقة»[1]. ثم يدلل على حكمه النقدي هذا بهذين البيتين للشاعر:

إني وإن جانبت بعض بطالتي ... وتوهم الواشون أني مقصر
ليشوقني سحر العيون المجتلي ... ويروقني ورد الخدود الأحمر[2]

ثم يواصل ابن رشيق تقييمه لغزل البحتري، منوهاً بتفوقه في وصف الطيف. فيقول: «وشعره من هذا النمط، لا سيما إذا ذكر الطيف، فإنه الباب الذي شهر به»[2].

ولعل في قول ابن رشيق، هذا الذي ربط فيه بين تفوق البحتري في الغزل وشهرته في وصف الطيف ما يحفزنا إلى النظر في فن وصف الطيف لدى الشاعر فقد كلف كلفاً شديداً بوصف الطيف أو الخيال في الكثير من غزلياته، وارتبط الشيب بالطيف في أحيان كثيرة، وقد أصاب الشاعر في ذلك قمة النجاح وأصبحت رقة خياله مضرب المثل.

ويذكر أبو هلال العسكري أن الإسلاميين والمحدثين أخذوا أكثر معانيهم في الخيال والطيف[3] عن قيس بن الخطيم وعمرو بن قميئة، وقد استخدمه في الغزل البعيث ومسلم بن الوليد وأبو تمام ودعبل وابن الرومي، إلا أن أحداً من هؤلاء لم يحقق ما حققه البحتري من تفوق وشهرة، ومن الممكن أن نفسر كلف البحتري وإكثاره الظاهر من وصف الخيال وتوفيقه في ذلك، باغترابه الطويل عن حبيبته علوة فهي مستقرة بحلب وهو دائم التجوال والترحال، وعلى ذلك فقد تكون زيارة الطيف في عالم الأحلام تعويضاً عن اللقاء في دنيا الواقع، فتألق البحتري ونبوغه إذن راجع إلى توقد عاطفته، وبعد الشقة بينه وبين المحبوب، فيحل الطيف في النوم محل العيان والمشاهدة في اليقظة، وللبحتري من الشاعرية وانفساح الخيال ما مكنه من الإبداع في وصف ذلك الطيف.

يقول في مقدمة مدحة له في محمد بن عبد الله بن طاهر:

---

(١) ابن رشيق: العمدة جـ ٢، ص ١١٩.
(٢) نفسه، ص ١١٩، والبيتان من الكامل. الديوان: جـ ٢، ص ١٠٧١.
(٣) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني جـ ١، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧.

أخيال علوة كيف زرت وعندنا   أرق يشرد بالخيال الزائر؟
طيف ألم بنا ونحن بمهمه   قفر تشق على الملم الخاطر
أفضى إلى شعث تطير كراهم   روحات قود كالقسي ضوامر
حتى إذا نزعوا الدجى وتسربلوا   من فضل هلهلة الصباح الغائر
ورموا إلى شعب الرحال بأعين   يكسرن من نظر النعاس الفاتر
أهوى فأسعف بالتحية خلسةً   والشمس تلمع في جناح الطائر[1]

وليس عسيراً علينا بعد أن نتمثل فن البحتري في المقطوعة السابقة وأمثالها، أن ندرك لماذا اعتبره النقاد نابغة الشعراء في وصف الخيال، إنه يقيم علاقات معجبة بين الخيال الزائر للركب الساري عبر الصحراء وبين الأرق الذي يعينهم على مواصلة السرى ويخشى عليه أن يشرده الطيف الذي لا يتبدى إلا لنائم، والخيال يتبع الركب في رحلة في قلب الليل حتى يجد نهزة ليلقي التحية بوجدان الأحباب وقد لمع الشروق في الأفق.

والبحتري قدير على أن يبهرنا بجدة التعبير حتى لكأن عباراته أبكار كريمات ليس لغيره أن يجتلي فتنتها فما أروع قوله: «أرق يشرد بالخيال»، وقوله: «طيف ألم بنا»، وقوله: «نزعوا الدجى»، وقوله: «أعين يكسرن من نظر النعاس الفاتر»، وقوله: «والشمس تلمع في جناح الطائر»...

ويقول في مقدمة إحدى مدائحه في المعتز، بادئاً برقيق التشبيب ثم واصفاً الطيف:

تريك الذي حدثت عنه من السحر   بطرف عليل اللحظ مستغرب الفتر
وتضحك عن نظم من اللؤلؤ الذي   أراك دموع الصب كاللؤلؤ النثر
أفي الخمر بعض من تعصفر خدها   أم التهبت في خدها نشوة الخمر؟
أقامت على الهجران ما إن تجوزه   وخالفها بالوصل طيف لها يسري
فكم في الدجى من فرحة بلقائها   ومن ترحة بالبين منها لدى الفجر
إذا الليل أعطانا من الوصل بلغة   ثنتنا تباشير النهار إلى الهجر
ولم أنس إسعاف الكرى بدنوها   وزورتها بعد الهدو وما تدري
وأخذي بعطفيها وقد مال ردفها   بلينة العطفين مهضومة الخصر

---

(1) الديوان: جـ٢، ص ١٠١٧، والقصيدة من الكامل.

عناق يروي غلتي وهو باطل   ولو أنه حق شفى لوعة الصدر[1]

وكم هي رقيقة تلك المقابلة التي يقيمها الشاعر بين إصرار الحبيبة على الهجران، بمخالفة طيفها لها بوصله ثم نراه يعقد الصلة بين الليل وبين الوصل، لأن الطيف يزوره في الحلم وهو نائم، ومن ناحية أخرى يعقد الصلة بين تباشير الفجر والنهار وبين الهجر، فلا مكان للطيف في عالم اليقظة، ويرق البحتري كل الرقة حين يعبر عن الطيف الذي يصله مع هجر صاحبته له في الواقع، بأنها تزوره وهي لا تدري، وكم هو مثير ذلك اللقاء الذي يتم على أجنحة الأحلام تعبيراً عن جوى الشاعر وحرمانه فتبترد نيران الأشواق من عناق لم يكن إلا في الوهم والتمني، ولو أنه جاوز ذلك إلى حيز الحقيقة لاستل اللوعة والأسى وشفى النفس المعذبة مما تعاني.

ويقول أبو عبادة في مقدمة مدحة في أبي نهشل بن حميد:

دع دموعي في ذلك الاشتياق   تتناجى بفعل يوم الفراق
فعسى الدمع أن يسكن بالسكـ   ـب غليلاً من هائم مشتاق
إن «ريا» لم تسق ريا من الأصـ   ـل ولم تدر ما جوى العشاق

ثم يصف الطيف فيقول:

بعثت طيفها إلي ودوني   وخد شهرين للمهاري العتاق
زار وهناً من الشآم فحيا   مستهاماً صباً بأعلى «العراق»
فقضى ما قضى، وعاد إليها   والدجى في ثيابه الأخلاق[2]
قد أخذنا من التلاقي بحظ   والتلاقي في النوم عدل التلاقي[3]

فعلى بعد الشقة بين الشام والعراق، وعلى الرغم من أن ريا - التي هي في الغالب علوة - هادئة القلب مما يصف بالشاعر، يقوم طيفها بهذه الرحلة الليلية على أجنحة خيال الشاعر وأشواقه فيشفي بعضاً مما به، ويعود أدراجه مستتراً بالدجى، ونراه - في اشتياق المحروم - يوهم نفسه بتساوي لقاءات الأحلام ولقاءات الأجسام.

---

(١) الديوان: جـ٢، ص ١٠٠٤، والقصيدة من الطويل.
(٢) الديوان: جـ٣، ص ١٤٦١، والقصيدة من الخفيف.
(٣) نفسه، ص ١٤٦٢

وسبق أن أشرنا إلى أن البحتري كثيراً ما ضم وصف الطيف والخيال إلى وصف الشيب وما ينجم عن فقدان الشباب من لوعة وأسى، وقد اقترنت هاتان الظاهرتان في شعره بما يشبه التداعي بين المعاني، ومن اليسير علينا أن نلمس توفيق البحتري في ذلك إذ إن الطيف غالباً ما يحلق بوجدان العشاق في عالم الأحلام، عندما تتنكر لهم الحبيبات في عالم الحقيقة لانقضاء نضارة الشباب وحلول قتامة المشيب.

يقول أبو عبادة في مقدمة مدحة له في المنتصر:

تبسم عن واضح ذي أشر ... وتنظر من فاتر ذي حور
وتهتز هزة غصن الأرا ... ك عارضة نشر ريح خصر
ومما يبدد لب الحليم ... حسن القوام وفتر النظر[1]

ثم يأخذ في وصف الشيب ويتبعه بوصف الطيف فيقول:

وما أنس لا أنس عهد الشبا ... ب، و«علوة» إذ عيرتني الكبر
كواكب شيب علقن الصبا ... فقللن من حسنه ما كثر
وإني وجدت، فلا تكذبن ... سواد الهوى في بياض الشعر
ولا بد من ترك إحدى اثنتيـ ... ـن: إما الشباب وإما العمر
ألم تر للبرق كيف انبرى؟ ... وطيف البخيلة كيف احتضر؟
خيال ألم لها من «سوى» ... ونحن هجود على «بطن مر»[2]

فكواكب الشيب اللامعة فيما تبقى من شعر أسود - على ما في الكواكب من رونق - تنقص من بهاء الشباب ورونقه، والعلاقة وثيقة بين المعاناة في الحب وتمكن الشيب لانصراف الشباب، ويستتبع ذلك أن يحل الطيف محل الحبيب الذي يدير ظهر المجن للمشيب.

ويقول البحتري في مقدمة مدحة له في أبي العباس أحمد بن محمد بن موسى ابن الفرات:

---

(١) نفسه، جـ٢، ص ٨٤٨، والمفروض أن تكتب الميم من كلمة الحليم في بداية الشطر الثاني والقصيدة من المتقارب.

(٢) نفسه، ص ٨٤٩.

بت أبـدي وجداً وأكتم وجـدا ... لخيال قد بات لي منك يهدى
أقسم الظن فيه أن تخطى الـ ... ـرمل من «عالـج» وأن تهدى
خـطأ مـا أزارنـاه طـروقـاً ... أم تـوخيـه لـلزيـارة عـمـدا
جاء يسري فأشرقت أرض نجد ... لسـراه، وواصـل الغيث نجـدا
لا تخيب البـلاد تخـطر فيـهـا ... رسل الشوق من خيالات «سعدى»[1]
وعـدتـنـا فـما وفت بـوصـال ... ووفت حـين أوعـدت أن تصـدا
قـرب الطيف منتهاهـا فـأصبحـ ... ـت حـديثاً بنـاقض العهد عهـدا
سكـن لي إذا دنـا ازداد لـيّـا ... نأ وبعداً، فازددت بالقـرب بعدا
سـألتني عن الشبـاب كـأن لم ... تـدر أن الشباب قـرض يؤدى
لم يبن عن زهـادة منـه، لـكن ... آنَ لـلمستعـار أن يستـردا[2]

فهو بعد أن يصف الخيال في سبعة أبيات ينتقل إلى الشباب فيبكي عليه ويقول إنه عارية قد استردت بمجيء المشيب، وليس عن زهد فيه.

ولقد امتد العمر بالبحتري كما نعلم ثمانين سنة، وعلى حين يشيخ الجسد وتذبل نضارة الشباب يبقى للفنان خفقان قلبه وشعوره المرهف وولعه المتقد بالجمال، ومن التناقض بين الرغبة الطاغية وبين ما يصاحب الكبر من انصراف النساء، أبدع البحتري في وصف المشيب فاستحسنه واستقبحه وتحسر على الشباب الغارب.

ويقول البحتري مبدعاً في التحسر على [illegible] من المشيب الذي يؤذن بالموت.

يقول في مقطوعة مستقلة:

جـلوت مـرآتي، فيـا ليتني ... تـركتها لم أجـل عنهـا [illegible]
كي لا أرى فيها البياض الذي ... في الـرأس والعارض [illegible] بـدا
يا حسرتاه! أين الشباب الذي ... على تعديه المشيب اعتدى؟[3]
شبت، فما أنفك من حسـرة ... والشيب في الرأس رسول [illegible]

(١) الديوان: جـ ١، ص ٥٦٩، والقصيدة من الخفيف.

(٢) نفسه، ص ٥٧٠.

(٣) الديوان: جـ ١، ص ٦٥، والقصيدة من الرجز.

إن بـدى العمـر قـريب، فـما بقاء نفسي بعد قرب المدى؟[1]

وإنا لنشعر بالأسى العميق الرابض بأعماق الشاعر الذي بات شبابه قبض ريح، وتفيض علينا تلك الموسيقى الجنائزية الرهيبة من رؤية ذلك الشيب المهيب الكئيب وقد حل منذراً بدنو غروب الحياة، ويفجعنا ذلك التمني الجريح في أول الأبيات الذي يشف عما يخادع به المرء نفسه حين تكتنفه الحقيقة المريرة من كل جانب.

ويقول في مقدمة إحدى مدائحه أبياته وعتابياته في الفتح:

لـوت بـالسـلام بنـانـاً خضيباً ولحظاً يشـوق الفؤاد الـطروبـا

وبعد أن يشبب في ستة أبيات يأخذ في وصف المشيب فيقول:

عنت كبـدي قسـوة منـك مـا تـزال تجـدد. فيهـا نـدوبـا
وحمـلت عـنـدك ذنـب المشيـ ـب، حتى كأني ابتدعت المشيبا
ومـن يـطلع شـرف الأربـعيـ ـن يحيي من الشيب زوراً غريبا[2]

فالقسوة والمعاناة وتحمل الذنب بغير جريرة، مصاحبة جميعها لذلك المشيب الذي لم يبتدعه الشاعر، وإنما نراه يئن من جرائره.

ويقول في مقدمة مدحة له في أحمد بن عبد العزيز بن دلف بن أبي دلف العجلي:

أيـعـود الـشبـاب أم يـتـولى منـه في الدهـر دولـة مـا تعـود؟
لا أرى الـعيش والمفـارق بيض أسـوة الـعيش والمفـارق سـود
وأعـد الـشقـي جـداً ولـو أعـ ـطي غنـمًا حتى يقـال سعـيـد
من عدته العيون، وإنصرفت عنـ ـه التفـاتـاً إلى سـواه الخـدود[3]

ويدل علينا من هذا الاستفهام الحائر في البيت الأول، كل ما في الشيخوخة من أسى وجزع على فقد الشباب، ثم يكثف الشاعر هذا الإحساس المهيمن عليه بأسلوب فيه من التقرير والحسم ما يعادل شعوره بالأسى، إنه لا يرى الحياة

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه، ص ١٥٠، والقصيدة من المتقارب.

(٣) نفسه، ص ٥٠٢، والقصيدة من الخفيف.

الحقيقية إلا في تألق الشباب المشتعل بعواطف الحب، إذ عنده جوهر الحياة الذي ليس له من بديل.

ويقول أبو عبادة في مقدمة مدحة له في إبراهيم بن الحسن بن سهل:

أما الشباب فقد سبقت بغضّه ... وحططت رحلك مسرعاً عن نقضه
وأفاق مشتاق، وأقصر عاذل ... أرضاه فيك الشيب إذ لم ترضه
شعر صحبت الدهر حتى جاز بي ... مسوده الأقصى إلى مبيضه
فعلى الصبا الآن السلام ولوعة ... تثني عليه الدمع في مرفضه[1]

وإننا - على الرغم مما في قافية الأبيات الضادية من صعوبة - لنجد الشاعر يشدنا شداً لنشهد هذا المشهد الحزين الذي يودع فيه صباه ويشيعه بالسلام واللوعة والدموع.

وفي مقدمة مدحة له في علي بن محمد بن الحسين بن الفياض يقول:

ناكرت لمتي، وناكرت منها ... سوء هذا الأخلاف والأعواض
شعرات أقصهن ويرجعـ ... ـن رجوع السهام في الأغراض
وأبت تركي الغديات والآ ... صال حتى خضبت بالمقراض[2]

ويقول في مقدمة مدحة في أبي نهشل محمد بن حميد الطوسي:

ها هو الشيب لائماً فأفيقي ... واتركيه إن كان غير مفيق
فلقد كف من عناء المعنّى ... وتلافى من اشتياق المشوق
عذلتنا في عشقها «أم عمرو» ... هل سمعتم بالعاذل المعشوق؟!
ورأت لما ألم بها الشيـ ... ـب فريعت من ظلمة في شروق
ولعمري لولا الأقاحي لأبصر ... ت أنيق الرياض غير أنيق
وسواد العيون لو لم يحسن ... ببياض ما كان بالموموق
ومزاج الصهباء بالماء أملى ... بصبوح مستحسن وغبوق
أي ليل يبهى بغير نجوم؟ ... أم سحاب يندى بغير بروق؟

---

(1) الديوان: جـ٢، ص ١١٩٦، والقصيدة من الكامل.
(2) نفسه، ص ١٢٠٨، والقصيدة من الخفيف.
(3) نفسه، ص ١٤٨٥، والقصيدة من الخفيف.

ولقد أبدع البحتري الإبداع كله في دفاعه الرائع هذا عن الشيب. ولا ضير من أنه قبحه وذمه في قصائد أخرى كثيرة فتلك هي طبيعة الفنان التي تستوعب كل المشاعر وإن كانت متناقضة، ولننظر ملياً في تلك الثنائيات التي استمدها البحتري من صميم ذوقه الكلف بالطبيعة والتصوير، يورد الظلمة المتلبسة بالشروق، والحديقة المتألقة بالأقاحي، والعيون السود المتألّقة بصفاء البياض والليل المزدان بألق النجوم والسحاب الملتمع بالبروق، لكن ترى هل أقنع البحتري نفسه بحسن المشيب حقاً؟

والحق إن المرء ليحار في الانتقاء والتمثيل من شعر الحب عند البحتري، فالرائع المبدع فيه كثير كثير، ومن المؤكد أن تطول رحلتنا مع روائع غزله ـ بما لا يتحمله البحث ـ لو تركنا لأنفسنا العنان، وليس لنا إلا أن نقنع بما أوردنا، وأن نصل أنفسنا دوماً بذلك المنهل العذب المتدفق بين دفتي الديوان.

الفصل الثاني

الفخر ـ الرثاء ـ المدح ـ الحكمة ـ الهجاء

الفخــر :

توافر للبحتري عاملان رئيسيان هيئا له التألق وطول الباع في الفخر:

أولهما: انتماؤه الثابت إلى واحدة من أعظم القبائل العربية وهي طيء. تلك القبيلة الشهيرة التي تمتد أصولها إلى اليمن في جنوب الجزيرة، واليمن موطن الشرف والحضارة والتراث القديم، على حين غلب على شمال الجزيرة شيء من الجفاف والخشونة المادية والمعنوية جميعاً.

ثانيهما: إنه كان أعظم شعراء عصره دون منازع[1] وإن شئنا التحرز قلنا إنه كان كذلك أثناء حياته على الأقل، وإنه كان ذا شاعرية فذة أطفأ تألقها بريق خمسمائة شاعر على ما تقول بعض الروايات[2]، وإنه نال من آيات التقدير والإجلال والشهرة وأصاب من الحظوة والثروة أقصى ما يطمع إليه الشعراء، حتى ليرون أنه امتلك الضياع والبساتين الكثيرة وكان يسير في موكب من عبيده[3]، وإنه وقف على ابنه قرية ذات بساتين[4]، وأياً ما كانت درجة المبالغة في مثل تلك الأخبار، فهي واضحة الدلالة على مدى ما تمتع به البحتري في حياته من نجاح مادي ومعنوي، ولا يعنينا من تلك القضية إلا أن شاعرية الرجل فحسب هي التي

(١) الصولي: أخبار البحتري، ص ٧٢، ٧٣، ٧٤.
(٢) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ١٣. الجرجاني: الوساطة، ص ١٦٠.
(٣) ابن رشيق: العمدة، جـ ٢، ص ١٨٥.
(٤) ابن خلكان: وفيات الأعيان، جـ ٥، ص ٨٤.

مكنته من هذا النجاح الهائل ومن هنا كان له أن يدل بنبوغه وأن يفتخر بتدفق عبقريته بروائع الشعر.

وعلى ذلك يمكننا القول بأن عناصر الفخر عند البحتري هي تعداد أمجاد قومه والتغني بمناقبهم وبشرف اليمن موطنهم، وكذلك الإدلالة بعزته الشخصية المستمدة من أصوله الراسخة ومن موهبته الفنية المتفوقة، وهيَ عناصر وجد البحتري من قوة الحقيقة فيها، ومن قدرة الفنان في موهبته، ما مكنه من صياغتها على وجه رائع في أشعار فخره.

وقد اشتهر للبحتري قصيدتان فرغ تماماً في كلتيهما للفخر، كما نراه قد أشبع تلك النزعة الفخرية في تضاعيف الكثير من قصائد ديوانه كتلك الدالية التي وصف فيها صراعه وقتله الذئب.

يقول أبو عبادة في دالية مُحكمة تتسق وما في الفخر من عزة وشموخ:

إنما الغي أن يكــون رشيــداً	فــانقصا من مــلامه أو فـزيـدا

وإمعاناً من الشاعر في الإعراب عما يجيش به صدره من قوة الاعتزاز بقومه، يضيف إلى قوة الروي ألف الإطلاق بما تؤديه من شموخ وتصعد صوتي، ونراه يشيع تلك الروح الناضحة بالفتوة والعبقة بألق الشباب وعنفوانه في النسيب الذي يمهد به إلى الفخر بقومه، ولعلنا نقف على مدى ما في صنيع البحتري هذا من تفاعل وتجاوب مع طبيعة الأشياء إذا علمنا أنه أبدع تلك القصيدة وهــو دون العشرين[1]، وإني لأوثر أن أثبت المقدمة الغزلية لأنني أشعر تماماً بقوة الفخر تنبض وتكاد تقفز بين كلماتها:

خـليــاه وجــدة اللهــو مــا دا	م رداء الشبــاب غضــاً جــديــدا
إن أيــامـــه مــن البيض بيض	مــا رأين المفــارق السـود سـودا
أيهـا الــدهــر حبـذا أنت دهـراً	قف حميــداً ولا تــول حميــدا
كــل يـوم تـزداد حسنـاً فـما تبـ	ـعث يـومـاً إلا حسبنــاه عيـدا
إن في السرب، لو يساعفنا السر	ب، شموساً يمشين مشياً وئيـدا
يتــدافعن بــالأكف، ويعــرضـ	ـن علينـا عـوارضــاً وخــدودا

---

(١) الديوان: جـ ١، ص ٥٩٠، الحاشية والقصيدة من الخفيف.

يبسمن عن شتيت نو	أقحوانا مفصلا أو فريدا
ح والليـل قد أقـام رواقـ	ـفأقمن الصباح فيه عمـودا
ـعهـاة مثـل المهـاة أبت أن	تصل الوصل أو تصد الصدودا
دات حسن لو استزادت من الحسـ	ـن إليـه لما أصـابت مـزيـداً
فهي الشمس بهجة، والقضيب الـ	ـغض ليناً، والرئم طرفاً وجيدا
يا ابنة العامري! كيف يرى قو	مـك عـدلاً أن تبخـلي وأجـودا

وتندفع روح الفتوة في القصيدة ابتداء من أول أبياتها فنرى البحتري يقصر الاعتدال على الضلال. فهي إذن دعوة للاندفاع العنيف للعب من مناهل السرور والمتعة، وذلك هو لب الصواب الذي يراه الشاعر من خلال شبابه المتوهج المتحمس. وتبدو تلك الروح الفتية الوثابة في البيتين الرابع والخامس فنرى الشاعر[1] لا يريد للزمن الذي غدت أيامه أعياداً مشرقة، لا يريد له أن يمضي، ويا حبذا أن تتوقف عجلة الأيام عن الدوران في رحاب واحة السعادة الوارفة، وفي البيت الأخير من هذا المقطع الغزلي سالف الذكر نرى البحتري يحسن التخلص ليتغنى بالآباء والأجداد والأمجاد، فيقول:

إن قـومي قوم الشـريف قـديمـاً	وحـديثـاً: أبـوة وجـدودا[1]
وإذا ما عددت «يحيى» و«عمراً»	و«أبـانـا» و«عـامـراً» و«الـوليـدا»
و«عبيـداً» و«مسهـراً» و«جـديـاً»	و«تـدولاً» و«بحتـراً» و«عتـودا»
لم أدع من مناقب المجد ما يقـ	ـنـع من هم أن يكـون مجيـدا

وبعد هذا التوالي الموسيقي المبهر بين أسماء الآباء والأجداد، يقول البحتري بافتخار شامخ الإيقاع إنهم لم يتركوا من فضائل المجد شيئاً يتطلع إليه المتطلعون. ثم يأخذ في تفصيل ذلك المجد التالد الذي لم تبق طيء من أسبابه شيئاً فيقول:

ذهبت طـيء بسـابقـة المجـ	ـد عـلى العالمين: بـأسـاً وجـودا
معشـر أمسكـت حلومـهم الأر	ض وكادت من عزهم أن تميـدا

ثم لا يلبث أن يعقد المقارنة ليزدهي بآله اليمانيين الجنوبيين عـلى عرب الشمال فيقول:

---

(١) الديوان جـ١، ص ٥٩١.

نـزلوا كـاهل «الحجـاز» فـأضحى ... لهـم سـاكنـوه طـراً عـبيـدا
منـزلاً قـارعـوا عليـه العمـاليـ ... ـق و«عـاداً» في عزهـا و«ثمـودا»
فـإذا قـوت «وائـل» و«تمـيـم» ... كـان، إذ كـان، حنظلاً وهبيـدا
ظـل ولـدانـنـا تغـادون نخـلاً ... مـؤتيـاً أكله وطـلعـاً نـضيـدا
بلد ينبـت المعـالي فـما يـثـغـ ... ـر الـطفـل فيـه حتى يـسـودا
وليـوث من «طـيء» و«غيـوث» ... لهـم المجـد: طـارفـاً وتـليـدا
فـإذا المحل جـاء، جاؤوا سيـولاً . ... وإذا النقـع ثـار، ثـاروا أسـودا
يحسن الـذكـر عنهم والأحـاديـ ... ـث إذا حـدث الحديـد الحديـدا
في مقـام تخـر في ضنكـه البيـ ... ـض على البيض: ركّعاً وسجودا[٢]
معشـر ينجـزون بـالخـير والشـ ... ـر يـد الدهـر: موعـداً ووعيـدا
يضـربون الـوغى إذا ما أثـار الـ ... ـضرب من مصمت الحديد صعيدا
بـوجـوه تعشي العيـون ضيـاء ... وسيـوف تعشي الشمـوس وقـودا

ويستمر الوليد في ذلك الفخر الشامخ ذي الصياغة الصحراوية الفخمة، والإيقاع الحماسي المتصاعد ويعدد مناقب آله من كافة الوجوه: أصلاً وحرباً، وسلماً فيذكر تبّعاً من ملوك اليمن المشاهير، ويشير إلى سبأ بن يشجب الذي يرجع نسب الشاعر إليه والذي يقال إنه أول من تسمى «عبد شمس»:

وهـم قـوم «تـبـع» خـير قـوم ... وكفي بـالفخـار منهم شهيـدا
«عبد شمس» شمس البرية أبونا ... ملّك الناس واصطفاهم عبيدا
سائل الدهر مذ عرفناه: هل يعـ ... ـرف منا إلاّ الفعـال الحميـدا؟
قـد لعمري سـدناه كهـلاً وشيخاً ... وشـبيـبـاً ونـاشئـاً ووليـدا
وطـويـنـا أيـامـه ولـيـاليـ ... ـه على المكرمـات: بيضاً وسـودا
لم نـزل قط مـذ تـرعـرع نكسـو ... ه نـدى ليناً وبـأساً شـديـدا
فهـو من مجـدنـا يـروح ويغـدو ... في عـلا لا تبيـد حتى يبيـدا

ثم نراه يختم القصيدة ببيتين فيهما تركيز هائل للكثير من ركائز المجد الذي

(١) نفسه، ص ٥٩٢.
(٢) نفسه، ص ٥٩٣.
(٣) الديوان: جـ١، ص ٥٩٤.

فصله، تؤديه صياغة محكمة الخلق في الحروف والكلمات والتركيبات جميعاً فيقول:

نحن أبنــاء يعـرب أعــرب النا س لسـاناً، وأنضـر الناس عـودا
وكـأن الإلـه قـال لنـا: في الـ ـحرب كونوا حجارة أو حديدا[1]

وهكذا يضع البحتري بين أيدينا تلك القصيدة الفخرية العبقة بعبير الشباب والصحراء وبروح البداوة في الإحساس والصياغة جميعاً، وقد دل بها على أنه عميق الاعتزاز بأسلافه، بعيد الإدراك لمعالم الماضي ومواطن المجد في تاريخهم، ويدور فخره بهم على صفات القوة والشجاعة والإقدام والمروءة والنجدة والكرم والعدد الكثير وقوة التفكير.

فإذا انتقلنا إلى قصيدته التائية في الخبر، نجد البحتري ـ وإن كان قد افتخر بقومه أيضاً ـ إلا أن الفخر بنفسه وبما حققه من مجد أدبي واجتماعي رفيع تمثل في منادمته للخلفاء ونفوذه ومكانته عندهم، وشفاعته في جلائل الأمور لديهم، هذا الفخر بالنفس والاعتداد بقيمة الشاعر نجده أقوى نفساً وأعلى إيقاعاً من الفخر القبلي بقومه. وليس في ذلك ما يدهش، فالشاعر قد صاغ قصيدتـه تلك بعد الأربعين[2]، فكان آنذاك على درجة مرموقة من المجد الأدبي والثراء المادي والنفوذ الاجتماعي جرت عليه شيئاً من الضغائن والأحقاد، وكان في قصيدته الفخرية الدالية السالفة على أول طريق المجد والشهرة لم يصب منها بعد شيئاً ذا بال، ومن ثم اتجه ـ وهو ابن السادسة عشرة ـ إلى الافتخار بعظمة أسلافه ومناقبهم.

ونحن بالفعل نرى روح الأربعين الهادىء المتأمل يهيمن على صياغة القصيدة وموسيقاها ومضمونها، كما نلمح روح الأسى ترفرف عليها، وبوسعنا أن نرى علاقة وثقى بين تلك الروح وبين الملابسات التي اكتنفت إنشاء القصيدة. فالشاعر قد ودّع الشباب وأطلت عليه أشباح الكهولة والشيخوخة، وهو مكلوم بمصرع صديقيه الأثيرين: المتوكل والفتح، وهو إلى ذلك محزون لما يصيب قبيلته من خلافـات وجروح، ولما يسلطه عليه خصومه ـ ومنهم بعض أقاربه ـ من عواصف الضغينة والحسد. ولذلك نرى المقدمة الغزلية تتطامن وترد في أبيات خمسة خافتة النفس هادئة الموسيقى وكأنها ـ من وقارها ـ في مثل ملابس الإحرام التي يرتديها الحجيج

---

(١) نفسه، ص ٥٩٥.

(٢) الديوان: جـ ١، ص ٣٦٣، الحاشية.

الذين اشار إليهم الشاعر.

يقول البحتري:

أحببْ إليّ بطيف سعدى الآتي — وطروقه في أعجب الأوقات[1]

وينتقل ابتداء من البيت السادس إلى ذكر ما حل بأسرته من الموت والنكبات فيقول:

فيه إليك فقد تخون أسرتي — حيف الردى وتحامل النكبات
أبني عبيد شد ما احترقت لكم — كبدي، وفاضت فيكم عبراتي

وبعد أن يئن أنيناً موجعاً في التحسر عليهم وعلى ما بددوه من شرف بخلافاتهم، يبدأ من البيت السادس عشر في ذكر المشيب وترك ملاذ الشباب ولا تفارقه روح اللوعة والأسى في ذلك وينتقل بعد أربعة أبيات إلى الفخر بنفسه وتعداد مناقبه وأمجاده:

ومعيري بالدهر، يعلم في غد — أن الحصاد وراء كل نبات
أبني! إني قد نضوت بطالتي — فتحسرت، وصحوت من سكراتي[2]
نظرت إليّ الأربعون فأصرخت — شيبي، وهزت للحنو قناتي
وأرى لدات أبي تتابع كثرهم — فمضوا، وكر الدهر نحو لداتي
ومن الأقارب من يسر بميتتي — سفها، وعزّ حياتهم بحياتي
إن أبق أو أهلك فقد نلت التي — ملأت صدور أقاربي وعداتي
وغنيت ندمان الخلائف نابهاً — ذكرى، وناعمة بهم نشواتي
وشفعت في الأمر الجليل إليهم — بعد الجليل فأنجحوا طلباتي
وصنعت في «العرب» الصنائع عندهم — من رفد طلاب وفك عناة
فالآن إذ ناصيت أعنان العلا — ورقيت منها أرفع الدرجات
يجري ليدخل في غبار تسرعي — من ليس يعشر في الرهان أناتي
ويذيمني من لو ضغمت قبيله — يوم الفخار لطار في لهواتي[3].

---

(١) نفسه، والقصيدة من الكامل.

(٢) نفسه، ص ٣٦٤.

(٣) الديوان: جـ ١، ص ٣٦٥.

فالبحتري هنا معتد بنفسه بعد أن تسنم ذروة المجد الأدبي والشهرة الاجتماعية ولا يضيره بعد ذلك الموت فهو قد عاش مرافقاً ونديماً للخلفاء ونعم بما نعموا به من أنماط الرفاهية، وقبلت شفاعته في الأمور الجليلة كمنح المنح وفك الأسرى وعلى ذلك فهو في القمة، وهؤلاء الذين يحقدون عليه من الأقارب وغيرهم لا يقاسون به لأنهم في السفح وشتان بينه وبينهم.

ويختم الوليد القصيدة بفخر هادىء بالآباء والأجداد والأخوال، تتصدره روح التدين الذي بدأ به القصيدة فيقول:

جدي الذي رفع الأذان بمنبج وأقام فيها قبلة الصلوات[1]

ويستغرق ستة أبيات في الإشادة بمجدهم الديني والحربي في مواجهة الروم، والاجتماعي المتمثل في النباهة التي أصابوها وفي الكرم الذي اعتادوه.

وسبق أن عرضنا في بداية هذا الفصل وصف البحتري لقاءه الذئب وقتله إياه، وأشرنا إلى أن القصيدة من شعر شبابه المبكر، ذلك الشعر الذي تغلب عليه روح الصحراء وجزالة البداوة في الصياغة والمحتوى جميعاً.

وقد افتخر البحتري في تلك القصيدة بنفسه، وبما يحمله بين جنبيه من قوة الشكيمة ومن عزمات صلاب، وما توافر لديه من شجاعة نادرة وقدرة على القتال فذة، وكان له من قافية القصيدة الدالية بما تؤديه من صرامة ووضوح، ومن بحرها الطويل ذي الموسيقى الممتدة المهيبة كان له من ذلك أدوات مؤاتية لذلك الفخر الشبابي الملتهب الذي يبين فيه عن فتوته ويتهدد أعداءه ـ ومنهم بعض أقاربه ـ بأن يوردهم موارد البوار والموت.

يقول البحتري مفتخراً بنفسه بعد أن شبب في ستة أبيات:

إذا جزت «صحراء الغوير» مغرباً	وجازتك بطحاء السواجير يا سعد
فقل لبني الضحاك مهلاً، فإنني	أنا الأفعوان الصل والضيغم الورد
«بني واصل» مهلاً، فإن ابن أختكم	له عزمات هزل آرائها جد
متى هجتموه لا تهيجوا سوى الردى	وإن كان خرقاً ما يحل له عقد[2]

(١) نفسه، ص ٣٦٦.

(٢) الديوان: جـ ١، ص ٧٤١، والقصيدة من الطويل.

مهيباً كنصل السيف لو قذفت به	ذرى أجاء ظلت وأعلامه وهد
يود رجال أنني كنت بعض من	طوته المنايا لا أروح ولا أغدو
ول·' احتمالي ثقل كل ملمة	تسوء الأعادي لم يود الذي ودوا
ذريني وإياهم فحسبي صريمتي	إذا الحرب لم تقدح لمخمدها زند
ولي صاحب غصب المضارب صارم	طويل النجاد ما يفل له حد[١]

فهو إذن فتى بدوي فارس صلب العود شديد التحمل للملمات، يحمل عزيمته في مواجهة الزمن ويحمل سيفه في مواجهة الخصوم وإن كان بينهم بعض أهله، وعلى شاكلة هذا الفخر الشبابي الحار، الذي يقف فيه البحتري إزاء الزمان، يتحداه وينتصر عليه ويسعى إلى المجد والمال، ذلك الفخر الذي ضمنه مدحته في مالك بن طوق والتي يقول في مطلعها:

رحلوا... فأية عبرة لم تسلب	أسفاً، وأي عزيمة لم تغلب[٢]

وهو ينهي تغزله ببيت يذكر فيه أنه كان آنذاك في العشرين:

عشرون قصرها الصبا، وأطالها	ولع العتاب بهائم لم يعتب

ثم يأخذ في الفخر بأسفاره وبمجالدته الزمن بإصراره على إدراك المال والمجد فيقول:

ما لي وللأيام صرف صرفها	حالي وأكثر في البلاد تقلبي؟
أمسي زميلاً للظلام، وأغتدي	ردفاً على كفل الصباح الأشهب
فأكون طوراً مشرقاً للمشرق الـ	أقصى، وطوراً مغرباً للمغرب
وإذا الزمان كساك حلة معدم	فالبس له حلل النوى، وتغرب[٣]
ولقد أبيت مع الكواكب راكباً	أعجازها بعزيمة كالكوكب
والليل في لون الغراب كأنه	هو في حلوكته وإن لم ينعب
والعيس تنصل من دجاه كما انجلى	صبغ الشباب عن القذال الأشيب
حتى تجلى الصبح في جنباته	كالماء يلمع من وراء الطحلب[٤]

---

(١) نفسه، ص ٧٤٢.

(٢) نفسه، ص ٧٨، والقصيدة من الكامل.

(٣) نفسه، ص ٧٩.

(٤) الديوان: جـ ١، ص ٨٠، والقصيدة من الكامل.

والملفت في هذا النمط من فخر البحتري، تأججه بما أشرنا إليه من حماس الشباب وتدفعه، واعتماده كديدنة - على التصوير، إلا أن التصوير هنا يستمد مقوماته من الطبيعة مباشرة، ولما يلون بعد بمباهج الحضارة العباسية التي نهل منها البحتري بعد أن استقر ولمع نجمه بالعراق، إنه يصور مستعيناً بالظلام، والصباح الأشهب والمشرق والمغرب والكواكب، والليل والغراب والعيس والطحلب، وكلها كما نرى عناصر من قلب الطبيعة البكر.

هذا وأود أن أشير إلى أن البحتري قد عبر كثيراً عن فخره بشعره وبمكانته الأدبية وأورد ذلك ضمن الكثير من قصائده في المدح وغيرة من أغراض الشعر الأخرى، وذلك بالإضافة إلى ما أفرده من قصائد فرغ فيها إلى الفخر، ومنها هاتان القصيدتان اللتان عرضناهما سلفا.

الرثـــاء:

لا أحسب الموهبة وحدها - مهما عظمت - كافية للتفوق في شعر الرثاء، فالرثاء - على خلاف المدح - واهي الصلة بدوافع الحياة المادية، ولكنه وثيق الصلة - فيما أرى - بصفة خلقية هي الوفاء، وبصفة نفسية إنسانية هي صفاء المشاعر ورقتها. وقد يصبح من المحتم - وفقاً لتلك المعايير - أن يكون للبحتري شعر رثائي ممتـاز، وأن تتفق الآراء على ذلـك. فموهبـة البحتري ورهـافة حسـه قضيتـان واضحتان، وفيما يتعلق بوفائه فلعل موقفه بعد مصرع المتوكل والفتح يلقي نوراً هادياً في هذا السبيل. فلقد كان الشاعر منادماً للخليفة ولمستشاره في تلك الليلة الرهيبة، ومن ثم كان شاهداً على الحادث الدموي ومشاركاً - بالفعل أو برد الفعل - في كل تفصيلاته. ولقد كان من أعنف الأمور إشعالاً للأسى والهلع أن تكون الرأس المدبرة للجريمة البشعة هو المنتصر ابن الخليفة القتيل وولي عهده، والمتربع على كرسي خلافة المسلمين من بعده. وقد كان من الممكن - بل ومن المتوقع - أن يراعي البحتري مقتضيات السياسة فيبتلع أحزانه ويلوذ بالصمت، ولكننا نراه يمشي على الجمر والأشواك فيرثي الخليفة القتيل رثاءً خالداً يفيض بمشاعر الحب، والوفاء العميق ويعول بعبرات حرن مكلومة يتنفس فيها الحريق، ثم هو لا يكتفي بذلك، بل نراه يتجه إلى ولي العهد القاتل الذي بات خليفة ولم تبترد دماء والده القتيل بعد، فيحمله بأوضح الكلمات مسؤولية الجريمة ويستمطر عليه لعنات السماء،

ويدعو المسلمين دعوة صريحة إلى الثورة عليه والقضاء على حكمه.

وأنا أعلم أن رثاء البحتري للمتوكل ليس كل رثائه إلا أن رثاءه في الثغريين وآل حميد أيضاً يفيض بالصدق والغنى والوفاء الإنساني، وبوسعنا القول بأن موقف الشاعر في تلك القضية المحوطة بالرعب ـ قضية المتوكل ـ هو مؤشر واضح إلى مدى اتصافه ـ إنسانياً ـ بصفة الوفاء. يقول أبو الفرج عن شعر البحتري في الثغريين: «ومراثيه فيهما أجود من مدائحه وروي أنه قيل له في ذلك فقال: من تمام الوفاء أن تفضل المراثي المدائح»[1].

وعلى الرغم من ذلك اختلفت الآراء في تقييم رثاء البحتري، يقول الأستاذ أنيس المقدسي: «وليس البحتري من المشهورين في الرثاء، وإن يكن له فيه ما يستطاب»[2]، وواضح أن جماع الحكم يكمن في نصف العبارة الأول، ونصفها الثاني استثناء لبعض القصائد من الحكم العام.

وينحو الدكتور محمد صبري منحى آخر مغايراً، فيقيم صلة وثيقة بين رثاء البحتري وبين سماته النفسية ونوازع وجدانه فيقول: «ولا يخالجني شك في أن الصداقة كانت تقوم مقام الحب عند البحتري، وأنه كان يتأثر بوحيها في بكاء أصدقائه وغلمانه والأمراء الذي أحسنوا إليه وبالجملة في شعره الرثائي بأوسع معانيه في بكاء الصحب والأيام والديار. لقد كان البحتري برقته وأنغام موسيقاه وأشجانه رثائي النزعة محزوناً»[3].

فالبحتري إذن مهيأ بطبيعته للإجادة في الرثاء، وإذا كانت اختيارات المرء جزء منه ومواطن إعجابه دالة عليه، فقد دعم الدكتور محمد صبري وجهة نظره بما رواه ابن خلكان[4] من أن البحتري كان كثيراً ما ينشد أبياتاً محزونة ملتاعة وهي:

حمام الأراك ألا فاخبرينا لمن تندبين ومن تعولينا

(١) الأصفهاني: الأغاني، جـ ٢١، ص ٤٢

(٢) أنيس المقدسي. أمراء الشعر في العصر العباسي، ص ٢٤٤

(٣) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، ص ١٧٠

(٤) ابن خلكان وفيات الأعيان، جـ ٥، ص ٨٠ محمد صبري. أبو عبادة البحتري، ص ١٧

لشققت بـالنـوح منـــا القلوب وأبكيت بـالندب [illegible]
تعـــالي نقـم مـــأتمـــاً للهمـــو م ونعـول إخـواننـا الظاعنينا
ونـســعــدكن، وتـســعــدننـــا فـإن آلحـزين يـواسي الحـزينـا

ومن الممكن أن نجد في الموسيقى الرتيبة المتكررة المستطيلة في أبيات نبهان، وباتكائها على كلمات من قاموس الأسى والأحزان هي : تنـدبين، تعـولين، شققت، النوح، القلوب، أبكيت، العيون، مأتم، الهموم، الظاعنين، الجزين، يواسي، وبتكرار حرف النون في كثير من كلمات الأبيات، وهو من مكـونات كلمات الحزن والنوع والندب والطعن، ثم انتهاء الأبيات بألف الإطلاق بما تؤديه من تعبير عن تدفع وامتداد في المشاعر، أقول من الممكن أن نجد في ذلك كله تفسيراً فنياً لإعجاب البحتري بالأبيات، وكشفاً عن ميول رثائية عميقة لديه، بل إن الشاعر نفسه كان يرى بأن الرثاء الجيد أدل على الوفاء من المدح الجيد كما أسلفنا عن أبي الفرج ويرى الدكتور عبده بدوي أن البحتري مشهور بالرثاء[1].

وأياً كانـت الآراء في رثاء البحتري، فإنها لن تغنينا عن النظر في بعض من نصوص هذا الرثاء وقد يكون مؤاتياً أن نبدأ ذلك بتلك الرائعة التي رثا الشاعر بها المتوكل والتي قال فيها ثعلب: «ما قيلت هاشمية أحسن منها، وقد صرح فيها تصريح من أذهلته المصائب عن تخوف العواقب»[2].

لقد اغتيل المتوكل عام ٢٤٧هـ، بتدبير متواطىء بين ولي عهده المنتصر وبين الأتراك، واغتيل معه مستشاره ورفيق عمره الفتح بن خافان، ويحدثنا التاريخ أن دولة العباسيين كانت على درجة لا بأس بها من استقرارها وثرائها المادي والمعنوي على حكم المتوكل الذي استمر خمس عشرة سنة وأن البحتري ـ الذي كان شاعراً للقصر ونديماً مقرباً للخليفة ومستشاره ومشاهداً لارتكاب الجريمة ـ كان كذلك في أوج شهرته ومجده وكان في المنتصف من عمره وبوسعنا أن نجد في القصيدة، ليس رثاء ووفاء للخليفة الصديق فحسب، وإنما نجد أيضاً رثاء للدولة العباسية ذاتها، وإذا كان اغتيال الوالد جريمة كبرى، فإن اغتيال دولة بأسرها جريمة أكبر، ولم تكن

---

(١) عبده بدوي: مقال بمجلة الشعر ص ١١٨، العدد الرابع أكتوبر سنة ١٩٧٦، مطابع دار الهلال .

(٢) الحصري: زهر الآداب، جـ ١، ص ١٩٥.

دماء المتوكل التي أريقت، إلا إيذاناً بنزيف مستمر ومروع في دماء الدولة العباسية أدى في النهاية إلى دمارها. وبوسعنا أن نرى في ذلك الرثاء كذلك تكثيفاً لمخاوف البحتري وهو يواجه المجهول، فكأني بالشاعر الفنان لا يرى في الجعفري الذي قوض رمزاً للخلافة العباسية فحسب، وإنما يراه كذلك رمزاً لمجده الأدبي الشامخ الذي بات مهدداً بالتداعي.

وقد بدأ البحتري مرثيته بالوقوف على أطلال الجعفري، ولا أراني مبالغاً إذا قلت بأن شعوراً كثيفاً سيطر على الشاعر آنذاك بأنه يبكي المتوكل والدولة والمجد الشخصي في آن معاً.

يقول أبو عبادة:

ـ محل على القاطول أخلق داثره   وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره

كأن الصبا توفي نذوراً إذا انبرت   تراوحه أذيالها وتباكره

ورب زمان ناعم ـ ثم ـ عهده   يرق حواشيه، ويونق ناضره

تغير حسن الجعفري، وأنسه   وقوض بادي الجعفري وحاضره

تحمل عنه ساكنوه فجاءةً   فعادت سواء دوره ومقابره(1)

ـ إذا نحن زرناه أجد لنا الأسى   وقد كان قبل اليوم يبهج زائره

ـ ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه   وإذ ذعرت أطلاؤه وجآذره

وإذا صيح فيه بالرحيل فهتكت   على عجل أستاره وستائره

ووحشته حتى كأن لم يقم به   أنيس، ولم تحسن لعين مناظره

كأن لم تبت فيه الخلافة طلقة   بشاشتها، والملك يشرق زاهره

ولم تجمع الدنيا إليه بهاءها   وبهجتها والعيش غض مكاسره(2)

بدأ البحتري بالبكاء على القصر المنكوب، وذلك وثيق الصلة بالبكاء على الأطلال في التراث باعتباره رمزاً للفناء، وإذا كان المعتاد أن يقال عن الشيء إنه أخلق ثم دثر، فقد عبر البحتري عن مصير القصر الذي هو رمز في لاشعوره للخلافة، بأنه دثر ثم أخلق، وكأنه في أعماقه ومكنون مشاعره يدرك أن الخلافة العباسية، بمثل تلك المؤامرات الدموية البشعة ـ قد دثرت وذلك ذروة الفناء، وإذا

---

(1) الديوان: جـ ٢، ص ١٠٤٦، والقصيدة من الطويل.

(2) نفسه، ص ١٠٤٧.

كان الوفاء صفة معدومة في البشر، وإن كانوا من الأبناء، فليتوافر إذن ذلك الوفاء في رياح الصبا وهي من مظاهر الطبيعة التي يستريح الشاعر دوماً بالركون إليها، ونحن في ذلك نرى الشاعر يتجنب المبالغة ويعمد إلى وصف حقائق الأحداث أو حقائق المشاعر والعواطف، وهو لكي يصور لنا الزعج والذعر الذي اكتنف ارتكاب الجريمة يورد حقائق تمثل في تحمل ساكني القصر فجأة، وفي حيوانات الحير الملحق به وقد ريعت أسرابها، وفي صرخات الإنذار والرحيل العاجل الملهوف وتهتيك الستائر والحواجز. وتركيز الشاعر هنا بعد القصر يتجه إلى الحيوان لا الإنسان وكأنها عملية إسقاط نفسي تنم عن ازدرائه لهذا الجنس الذي يفتك الولد فيه بأبيه، وتطغى شروره حتى لتطمس مظاهر الجمال والبشاشة والبهاء والبهجة لتحمل بدلاً منها القتامة وأشباح الفناء والوحشية. ثم يتساءل الشاعر تساؤل المستنكر الدهش المذهول:

فأين الحجاب الصعب حيث تمنعت	بهيبتها أبوابه ومقاصره؟
وأين عميد الناس في كل نوبة	تنوب، وناهي الدهر فيهم وآمره؟

فالجريمة قد تمت بتدبير محكم أتاح للمتآمرين أن يتموها في خسة مفاجئة أودت بحياة المتوكل دون أن يجد من رجاله المقربين من يدافع عنه سوى الفتح الذي حماه بجسده فلحقه ما لحق الخليفة من هلاك:

تخفَّى لـه مغتالـه تحت غـرة	وأولى لمن يغتاله لو يجاهره
فما قاتلت عنه المنون جنوده	ولا دافعت أملاكه وذخائره
ولا نصر المعتز من كان يرتجى	له وعزيز القوم من عز ناصره
تعرض ريب الدهر من دون فتحه	وغُيِّب عنه في خراسان طاهره

وإذا تأملنا مفردات البحتري من بداية القصيدة لوجدناها قوية جزلة، وكذلك صوره إذا ما تأملناها وجدناها قاتمة دامية عنيفة، وموسيقى البحر والألفاظ تتسق مع ذلك تماماً فهي هادرة صاخبة وكأنها تحكي صخب الأسلحة التي استخدمت في ارتكاب الجريمة وحين يتم الاحتكام للسلاح. فقد حانت الآجال، وضل العقل عن الرشاد ولج في متاهات الأماني والأطماح:

حلوم أضلتها الأماني ومدة	تناهت، وحتف أوشكته مقادره
ومغتصب للقتل لم يخش رهطه	ولم يحتشم أسبابه وأواصر

صريع تقاضاه السيوف حشاشةً يجود بها والموت حمر أظافره[1]

ونلاحظ أن البحتري الواقع تحت وطأة انفعاله الشديد، لا يقف بالمعنى عند حدود الشطرة الأولى في بعض الأحيان، بل نرى انفعاله العنيف يمد ذلك المعنى إلى الشطرة الثانية فيقول: «حلوم أضلتها الأماني ومدة... تناهت»، كما سيقول في بيت قادم: «لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر... هرقتم»، كما نلاحظ أن البحتري الكلف أشد الكلف باستخدام الألوان، لا يستخدم في تلك القصيدة إلا ما يدل على السواد المطلق فيقول: «ليلة جعفر» و«جنح الليل». و«سود دياجره»، فإذا استثنى واستخدم لوناً آخر كان ذلك اللون هو الأحمر بدلالته على الدم والموت ولكن... كيف تصرف البحتري وقد شهد هذه المذبحة الدامية لأقرب العظماء إليه وأشدهم حدباً عليه؟ يقول موضحاً ذلك:

أدافع عنه باليدين، ولم يكن ليثني الأعادي أعزل الليل حاسره
ولو كان سيفي ساعة القتل في يدي درى القاتل العجلان كيف أساوره[2]

ولا يهمنا كثيراً أن نتحقق من صدق الشاعر في هذا، فما كان دفاعه أو عدم دفاعه ليغيِّر من الأمر شيئاً، وهو على أية حال قد نجح تماماً في أن يشركنا فيما يجثم عليه من أسى عميق وفيما يمزقه من مشاعر نازفة معتمة:

حرام عليّ الراح بعدك أو أرى دماً بدم يجري على الأرض مائره
وهل أرتجي أن يطلب الدم واتر يد الدهر، والموتور بالدم واتره؟
أكان ولي العهد أضمر غدرة؟ فمن عجب أن وُلِّيَ العهد غادره
فلا مُلِّيَ الباقي تراث الذي مضى ولا حملت ذاك الدعاء منابره
ولا وأل المشكوك فيه ولا نجا من السيف ناضي السيف غدراً وشاهره
لنعم الدم المسفوح ليلة «جعفر» هرقتم، وجنح الليل سود دياجره
كأنكم لم تعلموا من وليه وباغية تحت المرهفات وثائره
وإني لأرجو أن ترد أموركم إلى خلف من شخصه لا يغادره
مقلب آراء تخاف أناته إذا الأخرق العجلان خيفت بوادره[3]

(١) الديوان: جـ٢، ص ١٠٤٨.
(٢) نفسه، ص ١٠٤٨.
(٣) الديوان: المجلد الثاني، ص ١٠٤٩.

وتحريم الراح للحداد

ويؤكد البحتري أنه أخذ نفسه بذلك التحريم فيقول بعد ذلك بتسع سنوات:

وإني هجرت الراح حولاً محرماً ... له، وشهودي بالذي قلت شهد[1]

ويقول في ذلك أيضاً بعد عشر سنوات من مصرع المتوكل:

وإني هجر للمدام وقد جلا ... لنا الصبح من قطربل وبلشكر
وكيف تعاطي اللهو والرأس مخلس ... مشيباً وشرب الراح من بعد جعفر[2]

ولا يفك هذا الحداد غير الثأر، ولكن هل من سبيل إلى ذلك وصاحب الثأر هو القاتل؟ ويكون للاستفهام البلاغي هنا دلالته الكبرى على الاستبعاد والاستنكار في قوله: «وهل أرتجي..» بل نراه يرتبط بالاستفهام الذي يليه... «أكان ولي العهد أضمر غدرة؟» وفيه يوجه البحتري اتهاماً مباشراً للمنتصر بقتل أبيه، وهو استفهام يلقي بثقل الاتهام متسربلاً بمزيج من دهشة الشاعر واستنكاره وكأنه وليد باشر الحياة للمرة الأولى خارج الرحم فيدهش ويستنكر ويتألم. والبحتري لا يدهش ويستنكر فحسب، بل هو يقرر في حسمه أيضاً ويؤكد هذا التقرير في الشطرة الثانية من البيت حينما يقول: «فمن عجب أن ولي العهد غادره».

ويرى الدكتور عبده بدوي أن القاتل العجلان هو المنتصر نفسه[3] أي أنه اشترك بنفسه في ذبح أبيه. وفي الحق أن أسباباً إنسانية وسياسية تجعلني أرى غير ذلك الرأي. فالمؤكد والمتفق عليه أن المنتصر هو المدبر والمستفيد من تلك الجريمة النكراء بل إن أباه المتوكل كان يسميه المنتظر كناية عن تربصه للوثوب إلى الحكم، ولكن ما الذي يدفعه ليباشر سفك دم أبيه بنفسه ـ وتلك تجربة مريرة مدمرة مهما توافر لديه من مبررات ـ ولديه من الأعوان المتآمرين من يقوم بذلك عنه؟ ثم أليس من حسن السياسة أن ينأى بشخصه عن مسرح المأساة محتسباً من احتمال فشل المؤامرة.

---

[1] نفسه، جـ ١، ص ٥١٧، والحاشية جـ ١، ص ٥١٦، والبيت من الطويل.
(٢) نفسه، جـ ٢، ص ١٠٦٢، والحاشية: جـ ٢، ص ١٠٦١، والبيتان من الطويل.
(٣) عبده بدوي: مجلة الشعر العدد الرابع أكتوبر ١٩٧٦، ص ١١٦

والشاعر مأخوذ تماماً بدوامة مشاعره الحادة، وهي تتدفق دون حواجز نابعة من تلك الأحداث الدامية فنراه يخاطب نفسه في مونولوج داخلي فيقول: «حرام علي الراح» ثم لا يلبث أن يوجه الخطاب إلى المتوكل مباشرةً فيقول: «بعدك»، ولا يقول بعده، وكأن الحادثة لهولها تأبى على التصديق، وبعد أن يتجنب المخاطبة في الدعاء على الجاني وإنذاره بالانتقام منه يعود للمخاطبة مرةً أخرى وكأنه قاض يحاكم المتآمرين ويخاطبهم موجهاً التهمة إليهم فيقول: «لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر ... هرقتم» ويستمر في توجيه الاتهام ممزوجاً بالتنديد والوعيد، وبأسلوب المخاطب أيضاً فيقول: «كأنكم لم تعلموا من وليه وباغيه تحت المرهفات وثائره... ثم نراه يختم صرخته الداوية هذه بنبرة تهدأ شيئاً ما وتتألق فيها ومضات الحكمة التي تدرك المسؤولية فيرجو أن ينتهي حكم الدولة إلى من يتسم بالتروي وتقليب الآراء وهو في الغالب يعني المعتز وليس إلى الأخرق المستسلم لأهواء نفسه ذلك الذي قتل أباه، وهو يعني المنتصر بلا شك.

وبوسعنا أن نرى البحتري في تلك القصيدة وأضرابها شاعراً صادقاً مرهف الشاعرية متمكناً من أدوات فنه. وقد مكنه ذلك من أن يتجاوز بالقصيدة حدود الزمان والمكان اللذين اكتنفاها لتصبح رمزاً وتعبيراً عن جرائم القتل السياسي في كل العصور. وبالرغم من أن مشاعره كانت عنيفة وجريحة فإنه استطاع ـ حين التزم بتفاصيل تلك المأساة الإنسانية وبتناوله الشخصيات الأبطال فيها ـ أن يتجنب السقوط في متاهة المشاعر المشوشة المبعثرة التي لا تؤدي إلى فن حقيقي.

وكما اختلفت الآراء في تقييم رثاء البحتري، اختلفت في تاريخ إنشاء رثائه المتوكل وقد أورد أبو بكر الصولي في أخباره عن البحتري ما يفيد أنه أنشأها في أيام المعتز تقرباً إليه.

قال الصولي: «وسألت عبد الله بن المعتز: أكان البحتري يجسر أن يقول في قتل المتوكل في يوم المنتصر:

لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر	هرقتم، وجنح الليل سود دياجره
أكان ولي العهد أضمر غدرة	ومن[1] عجب أن وُلِّيَ العهد غادره

(١) في الديوان: فمن (جـ ٢، ص ١٠٤٩).

فلا ملي الباقي تراث الذي مضى ولا حملت ذاك الدعاء منابره

فقال لي: إنما عمل هذه الأشعار في أيام المعتز، يتقرب بها إليه»[1].

ويرى محقق الديوان غير ذلك الرأي فيقول: «ونرجح أن الشاعر نظمها يوم مصرع المتوكل بالذات، فإن إلى جانب التأثر السريع للحادث الذي شهده (أورد)[2] أبياتاً تنبىء عن أمله في أن يلي الخلافة المعتز دون المنتصر، أي يوم ٤ شوال سنة ٢٤٧هـ»[3].

أما الدكتور عبده بدوي فيرى أن «الأبيات الأولى كتبها الشاعر منفعلاً بالحادث ثم أكملها بعد أن مات المنتصر فهو لم يستقر على عرش الخلافة إلا أشهراً، ويجوز أنه بعد أن كتبها وراجعها طواها طول خلافة المنتصر»[4]. ثم يستدل الناقد على رأيه هذا بخبر الصولي سالف الذكر عن رأي ابن المعتز في تلك القضية. ويذهب الدكتور أحمد أحمد بدوي إلى أن البحتري أنشأ القصيدة وهو في بؤرة مشاعره الحزينة ولم يذعها إلاّ في الظروف المؤاتية. ويقول في ذلك: «والقصيدة قوية العاطفة، متدفقة الإحساس والشعور، تدل على أن الشاعر قد قالها وهو في غمرة من الحزن والآلام، وأغلب ظني أن هذه القصيدة لم تذع إلا بعد أن أمن البحتري مغبة إذاعتها، حتى لا يصيبه بطش الخليفة الجديد وأشياعه»[5].

ويصعب علي أن أتصور قصيدة على هذه الدرجة من النضج الفني، وتعبر عن أحداث في غاية من الضخامة والعنف كتلك التي اكتنفت مأساة المتوكل. أقول يصعب علي أن أتصورها بنت ليلتها كما يذهب الأستاذ الصيرفي. ولو أنها كتبت ومشاعر البحتري ملتهبة بأتون الحوادث لاهتزت شيئاً بين يديه، ولما جاءت كما يصفها الدكتور محمد صبري «متماسكة يشد بعضها بعضاً لا ثلمة فيها»[6]، والرأي المقبول عندي في تلك القضية أن البحتري، وهو ذو مشاعر مرهفة، وذو حب

---

(١) الصولي: أخبار البحتري، ص ١٠٢.

(٢) «أورد» غير موجودة في النص وأثبتها ليستقيم المعنى.

(٣) الديوان: جـ٢، ص ١٠٤٥ الحاشية.

(٤) مجلة الشعر العدد الرابع أكتوبر سنة ١٩٧٦، ص ١١٧

(٥) أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ١٧٥.

(٦) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، ص ١٠١.

ووفاء عميقين للمتوكل، قد صهرته مباشرته لتلك التجربة المريرة الدامية وهصرت منه العقل والوجدان، فأخذ ينزف القصيدة حين تمكن من لم شتات نفسه، وتأمل ما استقر بداخله من بقايا تلك العاصفة المدمرة، وهجوم البحتري العنيف على المنتصر، ورجاؤه أن يستقر الحكم لمن يقدر عليه ويقلب فيه الآراء، وهو المعتز على الأغلب، كل ذلك نابع من حبه ووفائه للمتوكل ومن هلعه وازدرائه لجريمة المنتصر النكراء، فالمتوكل كان قد حصر ولاية العهد في المنتصر والمعتز، ثم شاءت مشاعر الوالد ومقتضيات السياسة للمتوكل أن يرجح كفة المعتز مدفوعاً بهوى نفسه وبإيعاز من عبيد الله بن خاقان والفتح بن خاقان، ثم تداعت الأحداث فتآمر المنتصر مع قادة الأتراك فأمر بغا الشرابي باغر التركي حارس الخليفة فتولى وجنوده تنفيذ الجريمة فالبحتري في هجومه المباشر على المنتصر وفي تأييده غير المباشر للمعتز صادق مع الأخلاق والمشاعر جميعاً. ولا أحسبه انتظر ستة أشهر كي يسمح لمشاعره الغائرة بأن تتجسد في قصيدة بعد وفاة المنتصر، وإنما المقبول أنه عبر عن ذات نفسه بعد فترة معقولة من التأمل تسمح لرؤيته ومشاعره بأن تتبلور ولا تسمح لها بـأن تبرد، والغالب أيضاً أنه طوى القصيدة ولم يعلنها إلا بعد موت المنتصر وتولي المعتز أخذاً بمقتضيات السياسة ومراعاة لعلاقته الرسمية بالمنتصر.

هذا وسبق أن أوردنا رأي ابن المعتز ومؤداه أن البحتري أنشأ القصيدة على أيام والده المعتز - أي بعد وفاة المنتصر - إرضاءً له. وعلى النقيض من ذلك الرأي ذهب أبو العباس ثعلب، فقوله إن البحتري صرح فيها تصريح من أذهلته المصائب عن تخوف العواقب، يوحي بما ذهب إليه الأستاذ الصيرفي وهو أن البحتري نظمها فور ارتكاب الجريمة، ويوحي أيضاً بأنه أعلنها على الملأ. وفي رأيي أن كلا الرأيين - رأي ابن المعتز ورأي ثعلب - فيه شيء من تجاوز الحقيقة.

وبعيد عن التصور ألا يترك مصرع المتوكل أشد الآثار وأعمق الندوب في أغوار البحتري ونظرته إلى الحياة، فالحادث بملابساته، وبالعنف الصارخ الذي تم به، وبالعلاقات الوثيقة بين الجانبين والمجني عليهم فيه. قد قطع وشائج، وشوه مثلاً شاء الله والإنسانية لها أن تظل نبيلة مقدسة موصولة.

وقد وفق الدكتور محمد صبري تمام التوفيق عندما صور أثر تلك الأحداث المروعة في نفس البحتري وقال: «ولا شك في أن حادث الجعفري قد هز كيان البحتري، فعلى الرغم من عودته بعد ذلك إلى امتداح الخلفاء والوزراء والتردد على

بغداد. فللحياة جاذبيتها، إلا أن وحشة القصر وصورة القتيل[1] المضرج بالدماء قد أحدثتا صدعاً لا يلتئم في نفس البحتري أشبه بكسر الزجاج، ومن هنا تتغير نظرة الشاعر إلى الحياة وتزداد صفاءً وهدوءاً والألم يصقل النفوس»[2]

ومن أقوى قصائد الرثاء لدى البحتري، رثاؤه في محمد بن يوسف بن عبد الرحمن المعروف بأبي سعيد الثغري القائد العسكري المشهور الذي أبدى بطولة كبرى في حرب بابك الخرمي[3]، وذي المكانة المرموقة لدى الخليفة المعتصم، وكذلك رثاؤه في ولده يوسف الذي خلفه في ولاية أرمينية وأذربيجان، وقد اكتسبا لقبهما الثغريين لارتباطهما الوثيق بالثغور الإسلامية ولبلائهما الحسن في الدفاع عنها ضد غزوات الروم.

والثغريان ينتهي نسبهما بنبهان[4] بن عمرو، وهو أخو سلامان[5] جد البحتري، ومعنى ذلك أنهما ينتميان، كما ينتمي البحتري إلى طيء، وكان البحتري كثيراً ما يذكر هذه القرابة ويعتبر أنه حينما يمدح الثغريين يكون المدح موجهاً إلى شخصه، ويبدي دهشته في بعض الأحيان لأنهم يجزلون له العطاء على ذلك المدح وقد أورد هذا المعنى ضمن مدحة له في يوسف بن أبي سعيد ومطلعها:

عليك السلام أيها القمر البدر ولا زال معموراً بأيامك العمر[6]

ويقول فيها مشيراً إلى عمرو بن الغوث بن طيء الذي يرجع إليه نسب الشاعر والممدوح:

لتعلم أن الود يجمعنا على صفاء التصافي قبل يجمعنا عمرو[7]

---

(١) كان من الأوفق أن يقول القتيلين فالمؤكد أن نكبْة البحتري في الفتح لا تقل عن نكبته في المتوكل.

(٢) محمد صبري: أبو عبادة البحتري، ص ١٠١.

(٣) أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني المعروف بابن الأثير: الكامل في التاريخ جـ ٥، ص ٢٤٠، ط. منير الدمشقي القاهرة سنة ١٢٥٧هـ.

(٤) الديوان: جـ ٢، ص ٨٩٤، حاشية ١١.

(٥) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه: العقد الفريد، جـ ٣، ص ٣٩٩، تحقيق أحمد أمين وزميليه ، ط. لجنة التأليف والترجمة الثانية سنة ١٩٥٢.

(٦) الديوان: جـ ٢، ص ٨٩٢، والقصيدة من الطويل.

(٧) نفسه، ص ٨٩٤.

ثم يشير إلى دهشته من أن يكافأ على المدح الذي يعود إليه لقرابته بالممدوح فيقول:

وإني متى أعدد معاليك أعتدذ بها شرفاً، إذ كل فخرك لي فخر
ولم أر مثلي ظل يمدح نفسه ويأخذ أجراً إنَّ ذا عجبٌ بهر[1]

ولقد كان لتلك القرابة أثر عظيم في تقوية الروابط بين البحتري وبينهما، وكان حصاد ذلك ما يزيد على عشرين قصيدة أنشأها في مدحهما، وكان لما اشتهر به الوالد والابن من بطولة عسكرية بالإضافة إلى صلة القرابة تلك، أثر عميق في الرثاء الذي رثاهما به فجاء نضاحاً بكل الصدق معبراً عن مشاعر الإحساس بالفقد والحزن الكثيف.

يقول أبو عبادة في رثاء محمد بن يوسف الثغري الطائي:

انظر إلى العلياء كيف تضام ومآتم الأحساب كيف تقام

ثم نراه في البيت الثاني مباشرةً يعتمد في رثائه على شهرة الثغري المدوية في النضال العسكري ضد الروم، ومن ثم فالرزء فيه موزع على الخليفة والإسلام والمسلمين، وليس رزء لأسرته فحسب فيقول:

حُطت سروج أبي سعيد واغتدت أسيافه دون العدو تشام
خبر ثنى ركب الركاب فلم يدع للركب وجه ترحل فأقاموا
ورزيئة حمل الخليفة شطرها والمسلمون، وشطرها الإسلام

ثم نراه يشير بعد ذلك إلى ما اتصف به المرثي من صفات الجود والنجدة والإسعاف وكأني بالبحتري قد أراد أن يركز في مستهل مرثيته عناصر المجد في شخصية الفقيد قبل أن يترك لمشاعر حزنه العنان... فيقول:

من يعتفي العافي بهمته ومن يأوي إليه المعتم المعتام؟
أين السحاب الجود، والقمر الّذي يجلو الدجى، والضيغم الضرغام؟[2]
أين العبوس المشمئز إذا رأى جنفاً؟ وأين الأبلج البسام؟

---

(١) نفسه: جـ٢، ص ٨٩٤.

(٢) نفسه جـ٣، ص ١٩٤٩، والقصيدة من الكامل.

ثم يتجه أبو عبادة إلى تفصيل ما أشار إليه من صفات الفقيد، وكأن ذلك التفضيل يرتبط بتدفق مشاعر الحزن لدى الشاعر وتصاعد موسيقاها:

سكن العلا أودى فهن ثواكل ... وأبو العفاة ثوى فهم أيتام
ولّى وقد أولى الورى من جوده ... نعمًا يقوم بشكرها الأقوام
لا تهنىء الروم استراحتهم فقد ... هدأوا بأفواه الدروب وناموا
أمنوا، وما أمنوا الردى حتى انطوى ... في الترب ذاك الكر والإقدام
أسفاً عليه لأسف بين القنا ... أسوان تعذل خيله وتلام
ولمجتد، رجعت يداه بلا جداً ... أعيا عليه البذل والإنعام[1]

ثم يبلغ انفعال الشاعر ذروته فيتوجه بالحديث إلى صديقه وقريبه الفقيد، بما يشف عن عميق وفائه وأحزانه:

يا صاحب الجدث المقيم بمنزل ... ما للأنيس بحجرتيه مقام
قبر تكسر فوقه سمر القنا ... من لوعة، وتشقق الأعلام
ملآن من كرم، فليس يضره ... مر السحاب عليه وهو جهام[2]
بي - لا بغيري - تربة مجفوة ... لك في ثراها رمة وعظام
حالت بك الأشياء عن حالاتها ... فالحزن حل والعزاء حرام
تستقصر الأكباد وهي قريحة ... ويذم فيض الدمع وهو سجام
وبرغم أنفي أن أراك موسداً ... يد هالك، والشامتون قيام
أو أن يبيت مؤملوك بلوعة ... متململين، وخائفوك نيام
كنت الحمام على العدو ولم أخف ... من أن يكون على الحِمام حِمام
ما كنت أحسب أن عزك يُرتقى ... بالنائبات، ولا حماك يرام
قدر عدت فيه الحوادث طورها ... وتجاوزت أقدارها الأيام
فاذهب كما ذهبت بساطع نورها ... شمس النهار وأعقب الإظلام[3]

ثم نرى البحتري يصل ما بين المجد الغارب للوالد، وسنا المجد الذي آذن بالشروق للابن فيقول:

---

(١) نفسه، ص ١٩٥٠.

(٢) نفسه

(٣) نفسه، ص ١٩٥١.

ووراء غضبة «يوسف بن محمد» سطو يفل السيف وهو حسام
رب الخلائق لو تكلف بعضها لم يستطعها الغيم وهو ركام[1]

وفي الحق أن البحتري قد أكد عميق حبه ووفائه لأبي سعيد الثغري في موقف عسير من مواقف الشدة تعرض له هذا القائد العربي الكبير، ولا شيء مثل الشدائد يكشف عن حقيقة الأخلاق والمشاعر فقد شاءت أحوال السياسة على أيام المتوكل ـ وكانت صلة البحتري لم تتوثق به بعد ـ أن تضع أبا سعيد في موقف عسير يخبرنا به الصولي فيقول: «حدثني أحمد بن إبراهيم الغنوي قال: طولب أبو سعيد الثغري بمال بعد غزواته المشهورة. وسلم إلى أبي الخير النصراني الجهبذ ليستخرج المال منه، فجعل يعذبه. فشق ذلك على المسلمين، وقالوا: يأخذ بثأر النصرانية فقال البحتري:

يا ضيعة الدنيا وضيعة أهلها والمسلمين وضيعة الإسلام
طلبت دخول الشرك في أرض الهدى بين المداد وألسن الأقلام
هذا «ابن يوسف» في يدي أعدائه يجزى على الأيام بالأيام
نامت بنو العباس عنه، ولم تكن عنه أمية لو رغت بنيام

فقرأ الشعر على المتوكل فأمر بإطلاقه وتوليته ـ وأمر بإحضار قائله فأحضر البحتري فاتصل به[2]. فقد بلغ من وفاء البحتري لأبي سعيد أن عرض بالدولة العباسية التي تدير ظهر المجن لقائد فذ أبلى بلاءً مشهوداً في الدفاع عن الإسلام ضد الروم، بل وتسلمه لموظف نصراني يعذبه ويستصفي أمواله، وكأنه ينتقم لنصارى الروم الذين صرعهم أبو سعيد. وقد أدخل البحتري العباسيين وكان من الممكن أن يتعرض لسوء العاقبة من جراء شعره هذا الذي أعلنه على الملأ إلا أن حبه ووفاءه لأبي سعيد طغيا على دوافع التريث والحذر عنده.

وقد استمرت الصلة الحميمة بين البحتري ويوسف بن محمد الثغري، إذ تهيأت لها نفس العوامل التي وثقت من صلة الشاعر بالوالد الفقيد، وكان من الطبيعي أن يبدع البحتري في رثاء يوسف حينما قتله الثائرون من أهل أرمينية[3].

(١) نفسه، ص ١٩٥٢.
(٢) الصولي: أخبار البحتري، ص ٩٧ ـ ٩٨، وقد أورد البيت الأول فقط، وبقية الأبيات بالديوان جـ٣، ص ٣٠٣٦.
(٣) ابن الأثير: الكامل، جـ ٥، ص ٢٨٨.

وقد استهل البحتري رثاءه قائلاً:

أقول لعنس كالعلاة أمون ... مضبرة في نسغة ووضين
تقي السيف إن جاوزت قلة ساطح ... وضمك والمعروف بطن طرون[1]

وهو يشير هنا إلى حيث قتل يوسف ودفن في أرمينية، ثم لا يلبث أن تتفجر عواطف حزنه الحرى، وتنهل مدامع فقد غزار صادقة تنبىء عما يعانيه البحتري من أسى وألم غامرين فيقول:

حنيني إلى ذاك القليب، ولوعتي ... عليه، وقلت لوعتي وحنيني
أعاذلتي، ما الدمع من فرط صورة ... ولا من تنائي خلة فذريني
ولا تسألي عما بكيت، فإنه ... على ماء وجهي جاد ماء جفوني
خلا أملي من يوسف بن محمد ... وأوحش فكري بعده وظنوني
فواسوأتي تردى وأحيا ولم أكن ... على عذرة من قبلها بظنين[2]
وكأن يدي شلت ونفسي تخرمت ... ودنياي بانت يوم بان وديني
فواأسفي ألا أكون شهدته ... فخاست شمالي عنده ويميني[3]
وإلا لقيت الموت أحمر دونه ... كما كان يلقى الدهر أغبر دوني
وإن بقائي بعده لخيانة ... وما كنت يوماً قبله بخؤون

فالبحتري فريسة الأسى لأنه قد فاته شرف القتال في المعركة التي قتل فيها صديقه يوسف، لكي يفتديه بنفسه ويرد عنه غائلة الموت، وهو يرى أن الحياة بعده خيانة لا يردها إلا أن يحيق الانتقام بالقتلة وأن يعمل فيهم السيف:

فلا ثأر حتى تطلع الخيل مرتقى ... خويت بأسد في السنور جون
وحتى تصيب المرهفات بساطح ... شفاء النفوس من طلى وشؤون
وحتى تحشى النار ما بين أرزن ... وأرض جواخ من قرى وحصون[4]
وحتى ينال السيف موسى فيختلي ... جزارة علج بالتخوم سمين

(1) الديوان: جـ ٤، ص ٢١٨١، والقصيدة من الطويل.
(2) نفسه، ص ٢١٨٢.
(3) نفسه.
(4) نفسه، ص ٢١٨٣.

والبحتري يشير في البيت الأخير إلى موسى بن زرارة من المسؤولين عن مقتل يوسف، ثم يتجه أبو عبادة إلى المتوكل يستثيره لينتقم من قتلة يوسف وذلك بعد أن ينذرهم هو بانتظار الموت:

أَلله ترجون البقاء وقد جرت　　　دماء لنا فيكم قضين لحين
فأين أمير المؤمنين، فإنه　　　كفيلي على ما ساءكم وضميني[1]

وقد أرسل المتوكل بالفعل بغا الشرابي إلى حيث قتل يوسف فاقتاد موسى بن زرارة إلى الخليفة وأعمل القتل والتنكيل بقومه آخذاً بثأر يوسف[2].

ثم نرى البحتري ينهي رثاءه الدامع الدامي بأبيات تثير في النفس عواصف الحزن، وتدل أوضح دلالة على مدى صدقه في رثائه ومدى ما اعتصره من جزع وأسى لمصرع يوسف فيقول:

أأنساك أم أنسى مصابك بعدما　　　علقت بحبل من نداك متين
ولو كنت ذا علم بفرط صبابتي　　　وما علم ثاو في التراب دفين
تيقنت أن العين جد غزيرة　　　عليك، وأن القلب جد حزين
إذا أنا لم أشكرك نعماك بالبكا　　　فلست على نعمى امرىء بأمين[3]

وفي الحق أننا لننبهر بقوة رثاء البحتري، خاصةً ما رثى به المتوكل والثغريين، وقد لمسنا في رثائه للثغريين شعراً يتوافر فيه فخامة الصياغة وتدفق المشاعر وتألق المعاني جميعاً ونحن نعلم أن الرثاء قد ينصرف إلى تجسيم حزن الشاعر وتصوير مصابه بفقد من يرثيه، ويكون هذا الرثاء للبكاء لا لتخليد المرثى، ومن هذا النمط كان رثاء البحتري للمتوكل، فهول الكارثة قد أذهله إلا عن مشاعره الجريحة الحزينة، فإذا ما اهتم الشاعر بمناقب من يرثيه وعني بتصوير جليل أعماله وعظيم صفاته كان الرثاء للتخليد، والملاحظ أن رثاءه للثغريين قد جمع بين النمطين سالفي الذكر.

---

(١) نفسه، ص ٢١٨٤.

(٢) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، جـ ١١، ص ٤٥، المطبعة الحسينية.

(٣) الديوان: جـ ٤، ص ٢١٨٥.

ويقر الدكتور أحمد بدوي ما ذهب إليه النقاد من أن رثاء البحتري أجود من مدحه، بل يذهب إلى أن رثاءه في الثغريين يعد من عيون المراثي في الشعر العربي[1]. والغالب أن يجود الشعراء في المديح أكثر من الرثاء ويبرر بعضهم ذلك بأنهم في المديح يعملون للرجاء على حين أنهم في الرثاء يعملون للوفاء ويرون أن هناك فرقاً بين الرجاء والوفاء وعلى عكس هذا الرأي كان البحتري، فهو عندما سئل عن تفوق مراثيه على مدائحه برر ذلك بأنه من تمام الوفاء أن تفضل المراثي المدائح[2].

ويمكننا القول إن عنصر الصداقة كان حاسماً في الرفع من شأن كثير من نماذج الرثاء عند البحتري شأنه في ذلك شأن القرابة وصلة الرحم والميول القوية، إذ إن توافر بعض من تلك العناصر في تجربة الرثاء، يرفع من قيمتها فتصبح تجربة إنسانية ذات أعماق شعورية ذاتية بدلاً من أن تبقى ـ بدون شيء من تلك العناصر ـ مجرد تعبير عام عن حالة من أحوال المجتمع.

ولقد ربط البحتري بآل حميد عرى وثيقة من الصداقة والود وذكريات السعادة، وجل أفراد تلك الأسرة من القادة المشاهير الذين دفعوا حياتهم ثمناً للمجد، وسقطوا في ساحاتٍ للشرف متفرقة في الأطراف الشاسعة للدولة، فوقف أبو عبادة أمام قصرهم ببغداد وقد خلا من شخوصهم ورفرفت حوله أرواحهم ورثاهم رثاء الدامع الموجع الذي اعتورته مصائب فادحة.

يقول البحتري في نغم موجع محزون:

أ«قَصْرَ حُمَيْدٍ» لا عزاء لمغرم ... ولا قصر عن دمع وإن كان من دم
أفي كل عام لا تزال مروعاً ... بفذ نعي تارةً أو بتوأم
قضى أهلك الأخيار إلا أقلهم ... وبادوا، كما بادت أوائل جرهم[3]
فصرت كعش خلفته فراخه ... بعلياء فرع الأثلة المتهشم
أحب بنوك المكرمات ففرقت ... جماعتهم في كل دهياء صيلم
تدانت مناياهم بهم، وتباعدت ... مضاجعهم عن تربك المتنسم

(١) أحمد أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ٦٨
(٢) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني جـ ٢١، ص ٤٢.
(٣) الديوان: جـ ٣، ص ١٩٤٤، «القصيدة من الطويل.

فكـل لـه قبـر غـريـب ببلدة ... فمن منجد نـائي الضـريـح ومتهم
قبـور بـأطـراف الثغـور كـأنما ... مـواقعهـا منهـا مـواقـع أنجـم
بشـاهقـة البـذين قبـر محمـد ... بعيد عن البـاكـين في كـل مـأتم
تشق عليـه الـريـح كـل عشيـة ... جيـوب الغمـام بـين بكـر وأيـم
وقبـران في أعـلى النبـاج سقتهـما ... بروق سيوف الغوث غيثاً من الدم[1]

فها هو أبو عبادة في وقفة خاشعة جزعة أمام آل حميد ببغداد. لا يجد سبيلاً إلى الجلد والعزاء عن فقد رجالاته، ودموعه الهوامل لن تجف وإن كانت من دماء، لقد غدا القصر عشاً مهجوراً بعد أن أخذ الموت يتلقف بعضاً من بنيه في كل عام لأنهم كلفون بالمجد فقضوا متتالين متقاربة أعمارهم متباعدة قبورهم، تلك التي تضم رفات الأبطال وكأنهم النجوم المتألقة، وتفرقت بأرجاء الدولة من الثغور إلى البذين إلى النباج.

ويواصل البحتري ذكر الأبطال من بني حميد والبلدان التي ثووا بها في أرجاء الدولة الشاسعة فيذكر أبا نصر وقحطبة وأحمد وأصرم، وقد دفنوا متفرقين بين الموصل وخراسان والقاطول وبغداد.

ثم يتوجه الشاعر بالخطاب إلى أبيهم مشيداً بعظمة أبنائه وفروسيتهم مؤكداً أن شجاعتهم هي التي أوردتهم حتوفهم:

أبـا غـانم! أردى بنـوك اعتقـادهم ... بـأن الـردى في الحـرب أكـرم مغنم
مضيّـوا يستلذون المنـايـا خفيـظة ... وحـفـظاً لـذاك السؤدد المتـقـدم
ومـا طعنوا إلا بـرمـح مـوصـل ... ومـا ضـربـوا إلا بـسيـف مثلـم
ولمـا رأوا بـعض الحيـاة مـذلـة ... عـليهـم وعـز المـوت غـير محـرم
أبوا أن يذوقـوا العيش والذم واقـع ... عليـه، ومـاتـوا ميتة لم تـذمم[2]
وكـلهـم أفـضـى إلـيـه حمـامـه ... أميراً عـلى تـدبير جيش عـرمـرم
تـولى الـردى منهم بهبـة صـارم ... ومجـة ثعبـان، وعـدوة ضيـغـم
حتـوف أصـابتهـا الحتـوف، وأسهم ... من الموت كر الموت فيها بـأسهم[3]

---

(١) نفسه، ص ١٩٤٥.
(٢) نفسه ص ١٩٤٦.
(٣) نفسه، ص ١٩٤٧.

ونرى البحتري تحت وطأة انفعاله الشديد يأتي بمعجب الصور والمعاني، ويدهش من أن تفتكَ بهم السيوف وهم أصحاب الفضل عليها بما سقوها من مهج الأبطال، فالسيف إذن كافر بنعمتهم. بل هو أغدر الأصحاب:

تُرى البيض لم تعرفهم حين واجهت ... وجوههم في المأزق المتجهم؟
ولم تتذكر ريًّا بأنفسهم ... إذا أوردوها تحت أغبر أقتم
بلى! غير أن السيف أغدر صاحب ... وأكفر من نسالته نعمة منعم[1]

ثم يقرأ البحتري السلام على أرواح الأبطال الشرفاء في الحياة وفي الممات، ولا يقلل من شأنهم أو يرفع من أعدائهم أنهم صرعوا فحمزة وعلي ـ وهما البطلان المجيدان ـ قد صرعا من قبل وحشي وعبد الرحمن بن ملجم على خستهما.

سلام على تلك الخلائق إنها ... مسلمة من كل عار ومأثم[2]
مساع عظام ليس يبلى جديدها ... وإن بليت منهم رمائم أعظم
ولا عجبٌ للأسد إن ظفرت بها ... كلاب الأعادي من فصيح وأعجم
فحربة «وَحْشِيٍّ» سقت «حمزة» الردى ... وحتف «عليٍّ» في حسام «ابن ملجم»[3]

وفي الرثاء الذي أنشأه البحتري في سن الشيخوخة، نجده يمزج رثاءه الموتى برثاء نفسه والبكاء من المشيب والوهن ويتحسر تحسراً موجعاً لضياع الفتوة والشباب.

يقول في رثاء غلامه قيصر:

سلامك إنه عهد قريب ... ورزء ما عفت هذي الندوب

ثم يصف الموتى والمقابر فيقول «بكفر توثى»:

ضجيع مبسندين «بكفر توثى» ... خفوتاً مثل ما خفت الشروب
هجود لم يسل بهم حفيٌّ ... ولم تقلب لضجعتهم جنوب[4]
تغلق دورهم عنهم عشاء ... وقد عزوا بها زمناً وهيبوا

(١) نفسه، ص ١٩٤٧.
(٢) نفسه.
(٣) نفسه، ص ١٩٤٨.
(٤) نفسه، جـ ١، ص ٢٥٦، والقصيدة من الوافر

وكنتُ ـ وتـربهم يحْنى عليهم ـ كنضـو الـداء آيســه الـطبيب

ثم لا نلبث أن نراه يبكي نفسه وما فعل به الوهن والشيخوخة والغربة فيقول:

فـإن ستٌّ وستـون استقـلت فـلا كرت بـرجعتها الخـطوب
لـقـد سـر الأعـادي فيَّ أني بـ«رأس العـينِ» محـزون كئيب
وأني اليـوم عن وطني شـريـد بـلا جـرم ومن مـالي حـريب
تعاظمت الحوادث حول حظي وشبت دون بـغيـتي الحـروب
على حين استتم الوهن عظمي وأعـطى فيَّ ما احتكم المشيب

وفي مثل هذا الرثاء للنفس، ينضاف لعناصر الإجادة في رثاء الوليد عنصر إنساني جديد وهو الإحساس بالكآبة والحيرة والاضطراب، تلك المشاعر التي تسيطر على الإنسان وقد أخذ يدنو حثيثاً من لحظات الغروب في حياته، فالقرابة والصداقة والمشاعر القوية والشيخوخة إذن هي العناصر الإنسانية المؤثرة في رثاء البحتري.

المـدح:

استهلك المدح جهداً كبيراً من البحتري، وشغل حيزاً ضخمًا من ديوانه، والوليد شأنه في ذلك شأن معظم شعراء عصره الذين كانت مدائحهم في الخلفاء والوزراء والكتاب والقواد وغيرهم من كبار الدولة هي وسيلتهم للنوال وكسب الأرزاق، كان الشعر إذن مهنة الشعراء، وما يؤجرون عليه من فنونه هو المدح، هذا بالإضافة إلى أن الشعر آنذاك كان يقوم ـ كما هو معروف ـ بدور وسائل الإعلام في عصرنا الحاضر فيما يتصل بقضايا السياسة والمجتمع، فإذا أضفنا إلى ذلك إن كثيراً من شعر المدح كان يصور القيم العليا التي يتعين أن يتصف بها السلوك الاجتماعي السليم، أمكن لنا أن نخفف شيئاً من نظرات النفور الموجهة إلى شعر المديح، ونحن بغير شك سنغض من شعر المديح، بل وسنشعر بالأسى والهوان عندما نرى الشاعر ـ وهو في عين النقد الحديث ضمير أمته والمعبر عن قيم النبل والطهارة فيها ـ يقف أمام ممدوحيه ـ أياً كان شأنهم ـ موقف الصغار والاستجداء. غير أن الموضوعية والإنصاف يقتضيان أن ننظر للأمر من خلال العصر الذي أنشأ فيه هذا الفن وأن نضع في اعتبارنا الحقائق الثلاث التي أشرت إليها آنفاً آخذين في الاعتبار أنه لم يكن ثمة فرصة متاحة لرواج شعر يتجه به

الشعراء إلى الشعب وبسطاء الناس مباشرة، وأن يكون في ذلك ما يكفل لهم ماديات حياتهم، ويكفي أن نرى أبا الطيب المتنبي - وكان ذا أنفة وذا نظرات اجتماعية متميزة - لا يستطيع فكاكاً من كتابة شعر المديح. وربما كان أبو العلاء المعري الاستثناء الوحيد من تلك القاعدة حين وقف من المجتمع موقف الناقد الرافض، واعتصم بتجرده ورهده وتقشفه من أن ينوء تحت وطأة احتياجاته المادية فيطلب المال عن طريق المديح.

وإذا ما نظرنا لشعر المدح تلك النظرة الواقعية المتسامحة فإننا لن نجده شراً محضاً كما قر في عقول الكثيرين ووجداناتهم، بل إننا قد نجد في تضاعيفه كثيراً من الخير وقوة الأسر.

ولننظر في شيء من مدح البحتري، وسنجده في نهاية الأمر يدور على مجموعة من الفضائل النفسية والسلوكية والاجتماعية تؤدي ولا شك إلى رقي المجتمع لو أنها تحققت بين سائر أفراده ومؤسساته.

ووفقاً لمعايير الجودة في القديم، يعتبر البحتري من كبار المادحين، بل إنه عند أبي هلال العسكري أكبر المداحين جميعاً، ويورد أبو هلال مدحة للبحتري في الفتح ابن خاقان منها قوله.

أغــز لنـا من جــوده وسمــاحــه ظهير عليه مــا يخيب وشــافــع

ويعقب عليها بقوله:

«لم يبق وجه من وجوه المدح في الجود والشجاعة وثقوب الرأي ومضاء العزيمة والدهاء وشدة الفكر إلا قد اجتمع ذكره في هذه الأبيات ولا أعرف أحداً يستوفي مثل هذه المعاني في أكثر مدائحه إلا البحتري»[1].

ومن اليسير ألا نرى مبالغة في ذلك بالنظر إلى ما نعرفه من أن البحتري كان - لأكثر من نصف قرن - أعلى الأصوات الشعرية في عصره، وأنه كان شاعر القصر طيلة حكم سبعة من الخلفاء العباسيين، وأنه - من خلال مكانته الشعرية الطاغية - مدح الوزراء والقواد والكتاب وذوي المكانة في الدولة وحظي لديهم بمكانة فريدة،

---

(١) العسكري: ديوان المعاني، جـ١، ص ٥٧، والقصيدة بالديوان جـ٢، ص ١٣٠٢ - ١٣٠٣، وهي من الطويل.

والمعروف أن هؤلاء جميعاً ما كانوا ليغدقوا عليه كل مظاهر التقدير المادي والمعنوي إلا لأنه كان أعظم من مدحهم، فالملابسات السياسية والاجتماعية آنذاك جعلت من التفوق في المدح معياراً أساسياً لفحولة الشاعر.

وحينما يتمكن الشاعر المداح من أن يدير مدحه حول مثل إنسانية نبيلة، وألا تسقط بين يديه شرائط الأداء الشعري الجيد، يكون قد أرضى الممدوح والمجتمع والفن جميعاً وها هو البحتري في قصيدته التي مطلعها:

أيها العاتب الـذي ليس يرضى ... نم هنيئاً، فلست أطعم غمضا[1]

يقول في مدح المتوكل:

أيهـا الراغب الـذي طلب الجو ... د فـأبـلى كـوم المـطايـا وأنضى
رد حيـاض الإمـام تلق نـوالاً ... يسـع الراغبـين طـولاً وعـرضـا
فهنـاك العـطاء جـزلاً لمن را ... م جزيل العطاء، والجود محضا
هـو أنـدى من الغمـام، وأوفى ... وقعـات من الحسـام وأمضى
دبـر الملك بـالسـداد فـإبـرا ... ماً صلاح الإسـلام فيه ونقضا
يتـوخى الإحسـان قـولاً وفعـلاً ... ويـطيـع الإلـه بسـطاً وقبضـا
وإذا مـا تشنعت حـومـة الحـر ... ب، وكان المقام بالقوم دحضا
ورأيت الجيـاد تحت مثار النقـ ... ـع ينهضن بـالفـوارس نهضـا[2]
غشي الدارعين ضرباً هذاذيـ ... ـك، وطعناً يورع الخيل وخضا[3]

ونراه أيضاً في مدحته التي مطلعها:

ألا هل أتاها بالمغيب سـلامي؟ ... وهل خبرت وجدي بها وغرامي[4]

يقول في مدح المتوكل:

لقـد جمـع الله المحـاسن كلهـا ... لأبـيض من آل الـنـبـي همـام
نُطيف بطلق الـوجه لا متجهم ... علينـا، ولا نزر العـطاء جهـام

---

(١) الديوان: جـ٢، ص ١٢١٤، والقصيدة من الخفيف.

(٢) نفسه، ص ١٢١٥.

(٣) نفسه، ص ١٢١٦.

(٤) نفسه، جـ ٣، ص ٢٠٠٠ والقصيدة من الطويل

يحبيه عند الرعية أنه يدافع عن أطرافها ويحامي
وأن له عطفاً عليها ورأفةً وفضل أياد بالنوال جسام[1]
لقد لجأ الإسلام من سيف جعفر إلى صارم في النائبات حسام
يسد به الثغر المخوف انثلامه وإن رامه الأعداء كل مرام[2]

وفي مدحته في المهتدي بالله التي أولها:

سقى دار ليلى حيث حلت رسومها عهاد من الوسميِّ وُطّفٌ غيومها

نراه بعد أن يتغزل - ينتقل إلى مدحه فيقول:

أرى حوزة الإسلام حين وليتها تحرم باغيها وحيط حريمها
تدارك مظلوم الرعية حقه وخلّى له وجه الطريق ظلومها
وبصبص أهل العيث حين هداهم أخو سطوات ما يبل سليمها
وقد أعطت الروم الذي طولبت به بإبريق لما خبرت من غريمها
هل الدين إلا في جهاد تقودنا إليه عجالاً، أو صلاة تقيمها
تقضت ليالي الشهر إلا بقية تهجد فيها جاهداً أو تقومها
وأيسر ما قدمت لله طالباً لمرضاته أيام فرض تصومها
هجرت الملاهي حسبة وتفرداً بآيات ذكر الله يُتلى حكيمها[3]
وأخللت باللذات وهي أوانس مرابعها مستحسنات رسومها[4]
وما تحسن الدنيا إذا هي لم تعن بآخرة حسناء يبقى نعيمها[5]

وفي مدحته في المتوكل الذي مطلعها:

عذيري فيك من لاحٍ إذا ما شكوت الحب حرقني ملاما[6]

نراه يقول فيها مادحاً:

(١) نفسه، ص ٢٠٠٢.
(٢) نفسه، ص ٢٠٠٣.
(٣) نفسه، ٢٠٢٥، والقصيدة من الطويل.
(٤) نفسه، ص ٢٠٢٦.
(٥) نفسه.
(٦) نفسه، ص ٢٠٠٨، والقصيدة من الوافر.

شهرتم في جوانب كل ثغر   ظباة البيض والأسل المقاما
وأقدمتم وفي الإقدام كره   على الغمرات تقتحم اقتحاما[1]

وبغض النظر عن المقصود بالمدح في تلك النماذج وأمثالها، نرى البحتري يرسم صورة مثالية لما ينبغي أن يكون عليه الحاكم من وجهة نظره التي هي بالمقطع تعبير عن تصور المجتمع لصورة الحاكم المثالي، فخليفة المسلمين جواد كثير العطاء لرعيته ولا يقل في عطاياه، ولا يقطب أو يعبس فهو طلق ال[illegible]رير، وهو شجاع مقدام يذب عن بلاده ويدافع عن دينها وحدودها، ويولي ثغو الخلافة كل عنايته ويوفر لها ما يحصنها من الجنود والعتاد فتتأبى على الأعداء مهما بلغوا من القوة والحشد، وبغية الخليفة في المقام الأول هي مجد الإسلام والخضوع لله وطاعته وإذا ما اشتعل أتون الحرب فهو الشجاع الذي لا ينسى مسؤولية حراسة بلاد المسلمين المترامية. للأطراف، وهو لا ينسى أيضاً إرساء قواعد العدل بين الرعية ومنع ما قد يتعرضون له من صور الحيف، وهو نموذج مشرف لشعبه في الجهاد إذ يقودهم بنفسه لشرف أدائه وهو إلى ذلك متمسك بدينه يؤدي فرائضه ولا يهمل كذلك العمل للدنيا.

ومن روائع البحتري في المدح، تلك الرائية التي مدح بها المتوكل، وصور فيها خروجه لأداء صلاة عيد الفطر والتي يستهلها بقوله:

أخفي هوى لك في الضلوع وأظهر   وألام في كمد عليك وأعذر[2]

وبعد أن يتغزل ينتقل فيمدح المتوكل ويقول لنا الشيء الكثير من خلال وصفه موكب الاحتفال بصلاة عيد الفطر:

بالبر صُمتَ، وأنت أفضل صائم   وبسنة الله الرضية تفطر
فانعم بيوم الفطر عيناً! إنه   يوم أغَرُّ، من الزمان، مشهر
أظهرت عز الملك فيه بجحفل   لجب يحاط الدين فيه وتنصر
خلنا الجبال تسير فيه، وقد غدت   عدداً يسير بها العديد الأكثر[3]
فالخيل تصهل، والفوارس تدعي   والبيض تلمع، والأسنة تزهر

(١) نفسه، ص ٢٠١١.
(٢) نفسه جـ٢، ص ١٠٧٠، والقصيدة من الكامل.
(٣) نفسه ص ١٠٧١

والأرض خاشعة تميد بثقلها	والجو معتكر الجوانب أغبر[1]
والشمس ماتعة توقد في الضحى	طوراً ويطفئها العجاج الأكدر
حتى طلعت بضوء وجهك فانجلى	ذاك الدجى، وانجاب ذاك العِثْيَرُ
وافتن فيك الناظرون، فإصبع	يوما إليك بها، وعين تنظر
يجدون رؤيتك التي فازوا بها	من أنعم الله التي لا تكفر
ذكروا بطلعتك النبي فهللوا	لما طلعت من الصفوف وكبّروا
حتى انتهيت إلى المصلى لابساً	نور الهدى يبدو عليك ويظهر
ومشيت مشية خاشع متواضع	لله لا يزهى ولا يتكبر[2]
فلو ان مشتاقاً تكلف غير ما	في وسعه لمشى إليك المنبر
أيدت من فصل الخطاب بخطبة	تنبي على الحق المبين وتخبر
ووقفت في برد النبي مذكراً	بالله، تنذر تارةً وتبشّر
ومواعظ شفت الصدور من الذي	يعتادها، وشفاؤها متعذر
حتى لقد علم الجهول، وأخلصت	نفس المروِّي، واهتدى المتحير[3]

والمؤكد أن البحتري كان يهدف بهذا المدح إلى إرضاء المتوكل، وليس لنا أن ننكر منه ذلك لأنه استطاع أن يرضي أذواقنا ويرضي الفن جميعاً.

ويعلق يونس السامرائي على فن البحتري في القصيدة بقوله: «وغني عن البيان القول بأن هذه القصيدة اشتملت على شيء غير قليل من جودة السبك وروعة المعنى ودقة الوصف»[4].

كما كان ابن خلكان من السابقين إلى الإشادة بتلك القصيدة إذ يقيمها بقوله: «وهذا الشعر هو السحر الحلال على الحقيقة والسهل الممتنع فلله دره ما أسلس قياده وأعذب ألفاظه وأحسن سبكه وألطف مقاصده. وليس فيه من الحشو شيء، بل جميعه نحب»[5]، فالقصيدة كما يصفها الدكتور أحمد بدوي جاءت «ملتحمة النسج، مسلسلة الخواطر، ترسم لوحة متكاملة الصور، مثلت عواطف

---

(١) نفسه، ص ١٠٧٢.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه، ص ١٠٧٣.

(٤) يونس أحمد السامرائي: البحتري في سامراء، ص ١٧٣، طبعة الإرشاد، بغداد ١٩٧٠.

(٥) ابن خلكان: وفيات الأعيان، جـ ٥، ص ٧٩.

مصورها وإحساسه، وجسم خياله المعنى، فاتضح أمام عيوننا»[1] فقد استطاع البحتري أن يصور لنا بالكلمة الفنانة جلال الإسلام وهيبته كما بدا في الاحتفال بصلاة عيد الفطر، وكانت عناصر الصورة جيش المسلمين الشامخ برجاله وسلاحه وخيوله والشعب المؤمن المتلهف على رؤية حاكمه خليفة رسول الله، ثم هذا الخليفة المتوكل ذو المهابة والبلاغة التي تنير الطريق للجاهل وتهدي الضال والحائر إلى الصواب.

والبحتري الفنان المصور يلون الصورة بما يلائمها ويظهر شموخها من عناصر الطبيعة وصور الحضارة، فالجبال تكاد تتحرك والغبار ينعقد والشمس تتألق وتخبو، والخيول تصهل والملابس والأسلحة تلمع وتزدهي.

وقد استطاع البحتري أن يضمن الكثير من مدائحه، الهام والغزير من وقائع عصره السياسية والاجتماعية والعسكرية، فجاء ديوانه تصويراً فنياً رائعاً لتلك الأحداث الجليلة، وإذا كان في رائيته السالفة قد رسم لنا صورة مهيبة للخلافة الإسلامية في يوم عيد من أعياد الإسلام فها هو في مدحة أخرى من مدائحه في المتوكل يعرض لمشكلة من أعقد المشاكل الاجتماعية العربية، وأعني بها مشكلة الصراع بين القبائل، وكتب التاريخ في التراث حافلةٌ بتفاصيل تلك الوقائع الدامية، وشتان بين سرد المؤرخ وتصوير الفنان لتلك الأحداث الجسام.

يقول الوليد في مدح المتوكل وفي الإشادة بتحقيقه الصلح بين أخوال الشاعر من بني تغلب:

منى النفس في أسماء، لو تستطيعها   بها وجدها من غادة وولوعها[2]

وبعد أن يتغزل، ينتقل إلى مدح المتوكل، ويصف تلك المأساة المروعة التي شبت نيرانها بين ذوي رحمه من بطون ربيعة، ثم ينهي القصيدة بتبيان فضل المتوكل في إخماد تلك النيران التي كادت لا تبقي ولا تذر لولا تدخله وحسن صنيعه... يقول البحتري:

أسيت لأخوالي «ربيعة» إذ عفت   مصانعها منها، وأقوت ربوعها

---

(١) أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ١٥٨.

(٢) الديوان: جـ٢، ص ١٢٩٦، والقصيدة من الطويل.

بكرهي أن باتت خلاء ديارها ... ووحشاً مغانيها. وشتى جميعها
وأمست تساقى الموت بعد ما غدت ... شروباً تساقى الراح رفها شروعها[1]
إذا افترقوا عن وقعة جمعتهم ... لأخرى دماء ما يطل نجيعها
تذم الفتاة الرود شيمة بعلها ... إذا بات دون الثأر وهو ضجيعها
حمية شغب جاهلي وعزة ... كليبية أعيا الرجال خضوعها
وفرسان هيجاء تجيش صدورها ... بأحقادها حتى تضيق دروعها
تقتل من وتر أعز نفوسها ... عليها بأيد ما تكاد تطيعها
إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها ... تذكرت القربى ففاضت دموعها
شواجر أرماح تقطع بينهم ... شواجر أرحام ملوم قطوعها[2]
فلولا أمير المؤمنين وطوله ... لعادت جيوب والدماء ردوعها
ولاصطلمت جرثومة تغلبية ... بها استبقيت أغصانها وفروعها
رفعت بضبعي تغلب ابنة وائل ... وقد يئست أن يستقل صريعها
فكنت - أمين الله - مولى حياتها ... ومولاك «فتح» يومذاك شفيعها
فقد ركزت سمر الرماح، وأغمدت ... رقاق الظبا: جفونها وصنيعها[3]
فقرّت قلوب كان جماً وجيبها ... ونامت عيون كان نزراً هجوعها
أتتك وقد ثابت إليها حلومها ... وباعدها عما كرهت نزوعها
تعيد وتبدي من ثناء كأنه ... سبائب روض الحزن جاد ربيعها
تصد حياء أن تراك بأوجه ... أتى الذنب عاصيها فليم مطيعها
ولا عذر إلا أن حلم حليمها ... تسفه في شر جناه خليعها
ومشفقة تخشى الحمام على ابنها ... لأول هيجاء... يلاقي جموعها
ربطت بصلح القوم نافر جأشها ... فقرت حشاها واطمأنت ضلوعها
بقيت، فكم أبقيت بالعفو محسناً ... على «تغلب» حتى استمر ظليعها[4]

فالبحتري محزون القلب لما أوقعته الحرب في أهله من خراب ولما صاروا يتبادلونه من كؤوس الحمام بعدما كانوا فيه من بلهنية وسلام، وما ذلك إلا لطباع جاهلية ترسخت فيهم وجرت منهم مجرى الحياة وأصبحت تقدس الثأر، حتى لتطغى تلك النزعات القتالية الانتقامية المريرة على ما في المرأة من صفاء ووداعة

(1) الديوان: جـ ٢، ص ١٢٩٨.
(2) نفسه، ص ١٢٩٩.
(3) نفسه، ص ١٣٠٠.
(4) نفسه، ص ١٣٠١.

غريزية فتنفر من زوجها إن تقاعس عن الثأر، ويبلغ البحتري ذروة شامخة عندما يصور ذلك، وحينما يصور الصراع الرهيب الذي يشتعل بنفوس ذوي الرحم هؤلاء حينما يتذكرون في غمرة الدماء والموت أنهم إنما يقتلون أنفسهم بأيديهم وكأن أيديهم تكاد تتأبى عليهم في ارتكاب هذا الشر المستطير وكأنهم يسبحون في بحر من دمائهم ودموعهم معاً.

وبقدر ما صور الشاعر من العنف والشر، يكون عمل المتوكل الذي قبل شفاعة الفتح فوضع حداً لهذه المأساة، وأنقذ تغلب من الفناء، فهدأت نفوسهم، وثابوا إلى رشدهم وجاؤوا إلى الخليفة مقرين بالفضل معتذرين عن طيش عاصيهم الذي أخذ به مطيعهم، والبحتري تغلبي الأم يشكر المتوكل ويدعو له بالبقاء جزاء هذا الصنيع الذي يبلغ الشاعر القمة في تصويره حينما يرسم لنا صورة تلك الأم التغلبية التي تتمزق نفسها هلعاً مما قد يتخرم ابنها من الموت المحدق بتلك المعارك فها هي قد قرت عينها وهدأت نفساً بعد أن شفى المتوكل الصدور مما فيها.

ويقول الأستاذ محمد مهدي البصير: «إن مدائح البحتري تصف الحضارة العباسية وصفاً فائقاً وتصور الوقائع السياسية والحربية المهمة بمنتهى الأمانة والمهارة ويعقب عليها بصورة مؤثرة وبكثرة عجيبة» ولك أن تتصفح ديوانه لترى أنه سجل حافل بما حدث للخلافة العباسية في أثناء القرن الثالث للهجرة من حروب ومشاكل سياسية في الداخل والخارج. فبينما هو يحدثك عن فتنة بابك الخرمي التي اشتعلت نارها في أوائل هذا القرن إذ هو يحدثك عن تمرد آل الصغار وقيام ثورة صاحب الزنج في أواسطه وبينما هو يحدثك عن فتنة مدينة أو ثورة قبيلة إذ هو يحدثك عن خلع خليفة وإبعاده إلى زاوية من زوايا ملكه بالأمس، وبينما هو يحدثك عن هذه الشؤون الداخلية المضطربة المعقدة أشد التعقيد إذ هو يحدثك عن المعارك الطاحنة التي تدور رحاها في آسيا الصغرى بين المسلمين والروم»[1].

وفي الحق إن المدح ليرتفع شأنه، وتبرأ الكثير من نماذجه مما يراه البعض من أنه كان وسيلة متهافتة للارتزاق والتملق، حينما تقوم بعض نماذجه الممتازة بهذا الذي أشار إليه الأستاذ البصير، وإذا كانت العواطف والانفعالات جانباً أساسياً في

(١) محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، ص ٢٤١، مطبعة النعمان الطبعة الثالثة، النجف ١٩٧٠.

حياة الإنسان، فالذي لا شك فيه أن الدين والأخلاق والسياسة والحرب والسلام هي أيضاً عمد رئيسية لتلك الحياة، وتصويرها من خلال الفن ـ هو في حقيقته تصوير لما تتبدى به تلك الحياة في كل زمان ومكان.

والشواهد على هذا النمط الرفيع من شعر المديح وفيرة في ديوان البحتري، ولعل ما أنشأه في تصوير بطولة محمد بن يوسف الثغري في نضاله ضد بابك الخرمي، وضد الروم في الثغور يدل أوضح الدلالة على ما ذهبنا إليه.

في أولى قصائد الديوان يمدحه البحتري بهمزية يقول في مطلعها:

زعم الغراب مُنَبِّئُ الأنباء ... أن الأحبّة آذنوا بثناء(1)

وبعد أن يتغزل ويبدع في وصف الربيع والخمر ينتقل لمدح أبي سعيد وفي تضاعيفه يصف وصفاً رائعاً إسهامه في القضاء على بابك وصليه فيقول:

ما انفك سيفك غادياً أو رائحاً ... في حصد هامات وسفك دماء
حتى كفيتهم الذي استكفوك من ... أمر العدى، ووفيت أي وفاء
ما زلت تقرع باب «بابَك» بالقنا ... وتزوره في غارة شعواء
حتى أخذت بنصل سيفك عنوة ... منه الذي أعيا على الخلفاء
أخليت منه البذ، وهي قراره ... ونصبته علمًا بـ«سامراء»(2)
لم يبق منه خوف بأسك مطعمًا ... للطير في عود ولا إبداء
فتراه مطرداً على أعواده ... مثل اطراد كواكب الجوزاء
مستشرقاً للشمس، منتصباً لها ... في أخريات الجذع كالحرباء(3)

ونحن نلاحظ أن هذا التصوير الرائع للقضاء على بابَك، لم يقمه البحتري على المبالغة، وإنما حققه بسرد الوقائع من خلال الفن، فهو حينما يقول: إن القضاء على بابَك أعيا الخلفاء لا يجوز على الحقيقة إذ إن خروجه استمر في خلافة المأمون والمعتصم حوالي عشرين سنة.

وعلى الرغم من أن البحتري يصف بلاء الثغري ضد الروم في جزءٍ تالٍ من

---

(1) الديوان: جـ ١، ص ٥. والقصيدة من الكامل.
(2) نفسه، ص ٩.
(3) نفسه، ص ١٠.

لقصيدة السالفة، إلا أنني أوثر أن نرى ما قاله في ذلك ضمن همزية أخرى في مدحة يقول في مطلعها:

يا أخا الأزد ما حفظت الإخاء   لمحب ولا رعيت الوفاء[1]

وبعد أن يتغزل ويحن إلى وطنه الأصلي ووطن قبيلته طيء في اليمن. يأخذ في مدح أبي سعيد ويشيد ببطولته في استرداد أحد الثغور من أيدي الروم فيقول:

أحسن الله في ثوابك عن ثغـ   ـر مضاع أحسنت فيه البلاء
كان مستضعفاً فعز، ومحرومـ   ـاً فأجدى، ومظلماً فأضاء
لتوليته فكنت لأهليـ   ـه غنى مقنعاً وعنهم غناء
لم تنم عن دعائهم حين نادوا   والقنا قد أسال فيهم قناء
إذ تغدى «العلوج» منهم غدوا   فتعشتهم يداك عشاء[2]
لم تسغهم برود جيحان حتى   قلسوا في الرماح داك الماء
وكأن النفير حط عليهم   منك نجماً أو صخرة صماء
لم يكن جمعهم على الموج إلا   زبداً طار عن قناك جفاء
حين أبدت إليك خرشنة العلـ   ـيا من الثلج هامة شمطاء[3]
ما نهاك الشتاء عنها وفي صد   رك نار للحقد تُنهي الشتاء
طالعتك الأبناء من شرف الأبـ   ـراج زرقاً إذ تذبح الآباء
بتّها والقرآن يصدع فيها الهضب   حتى كادت تكون حراء
وأقمت الصلاة في معشر لا   يعرفون الصلاة إلا مكاء[4]
في نواحي «برجان» إذ نكروا الـ   ـتكبير حتى توهموه غناء
حيث لم تورد السيوف على خمـ   ـس ولم تصدر الرماح ظماء
يتعثرن في النحور وفي الأو   جه سكراً لما شربن الدماء
وأزرت الخيول قبر «امرىء القيـ   ـس» سِرَاعاً فعدن منه بطاء
وجلبت الحسان حُوّاً وحورا   آنسات حتى أغرت النساء
علم الروم أن غزوك ما كا   ن عقاباً لهم ولكن فناء

(١) نفسه، ص ١٣، والقصيدة من الخفيف.
(٢) نفسه، ص ١٦.
(٣) الديوان: جـ ١، ص ١٧
(٤) نفسه، ص ١٧

بسباء سقاهم البين صرفاً	وبقتل نسوا لديه السباء
يوم فرقت من كتائب آرائـ	ـك جنداً لا يأخذون عطاء[1]
بين ضرب يفلق الهام أنصا	فاً، وطعن يفرج الغـ[illegible]
وبود العدو لو تضعف الجيـ	ـش عليهم وتصرف الأ[illegible][2]

فالوليد بهذا الشعر المعجب الذي يرتكن فيه إلى تفاصيل الوقائع، يكاد يجعلنا نحس بأنفاس الأحياء وتوجع الجرحى وقعقعة السلاح، وهو يعرف كيف يبرز مواهب ممدوحيه دون تهويل ويستمد ـ ما أمكنه ـ من نفحات التراث والدين، إنه يسمعنا آذان الصلاة، ويزور بنا قبر امرىء القيس في أنقرة، وكأنه يود أن يبرز ما في نصر أبي سعيد على الروم من تمجيد للإسلام والعرب، وكأنه لا ينسى أن ممدوحه يماني من صميم طيء مثله.

وهذا صنيع البحتري ليس القادة والفرسان وحدهم، بل هو قدير على تجسيم الصفات والملكات المميزة للأفذاذ من رجالات الدولة في شتى المجالات، ولنستمع إليه موضحاً مناقب ومواهب أبي صالح بن يزداد الأديب[3] الشاعر الذي وزر للمستعين وكان حازماً وأميناً في ضبط شؤون الدولة.

مدحه البحتري بدالية مطلعها:

يفنـدون، وهم أدنى إلى الفنـد	ويرشدون، وما التعذال من رشدي[4]

وبعد أن يتغزل يقول ضمن مدحه أبا صالح:

تفرجت حلبة الكتاب حين جروا	عن سابق بخصال السبق منفرد
إن يعملوا الجور يقصد في تصرفه	أو يسرفوا في فنون الأمر يقتصد
أدى الأمانة لم تعجز كفايته	عنها، ولم يستنم فيها إلى أحد
إن السياسة قد آلت إلى يقظ	موفق لسبيل الحق معتمد
لم يرجها بأكاذيب الظنون ولم	يمتت إلى نيلها إذ مت من بعد[5]

(١) نفسه، ص ١٨.

(٢) نفسه، ص ١٩.

(٣) نفسه، ص ٢٨٤، الحاشية.

(٤) الديوان: جـ٢، ص ٦٥٨، والقصيدة من البسيط.

(٥) نفسه، ص ٦٦٠.

تلك الخلافة قد دارت على قطب | من رأيه الثبت واستذرت إلى سند
تهاب عدوته من دون حوزتها | كما تهاب وتخشى عدوة الأسد
يرد أي يد مدت لتنقصها | مجذوذة الزند أو مهذوذة العضد[1]

والبحتري في الأبيات السالفة يوضح من الصفات المثالية للوزير الحزم والاستقامة والأمانة ويذكر لنا التاريخ تحققها في أبي صالح حتى ليغضب الموالي الأتراك المتسلطين آنذاك على موارد الخلافة من دقة ضبطه لحسابات بيت المال ويهمون بالثورة عليه[2].

والتفكير العميق والمداراة والدهاء صفات لازمة للوزير المتفوق، ولنسمع البحتري يجسد تلك الصفات كما كانت متحققة في الفتح بن خاقان مستشار المتوكل ونديمه وصديق البحتري، يمدحه أبو عبادة ضمن مدحه الكثير فيه ببائية يقول في مطلعها:

بنا أنت من مجفوة لم تُعَتَّب | ومعذورة في هجرها لم تؤنب[3]

ثم يصل بعد النسيب إلى المدح فيقول:

غدا وهو طود للخلافة ماثل | وحد حسام للخليفة مقضب
نفى البغي، واستدعى السلامة وانتهى | إلى شرف الفعل الكريم المهذب
إذا انساب في تدبير أمر ترافدت | له فكر ينجحن في كل مطلب
خفي مدب الكيد، تثني أناته | تسرع جهل الطائش المتوثب
ويبدي الرضا في حالة السخط للعدى | وقور متى يقدح بزنديه يثقب[4]

ولننظر في هذا الاستيفاء الرائع لموهبة الوزير الكاتب محمد بن عبد الملك الزيات الذي كان وزيراً للمعتصم ثم الواثق ثم المتوكل، وكان ذا شهرة عريضة برسائله الأدبية الممتازة.

يقول البحتري في مطلع مدحة له فيه:

---

(١) نفسه، ص ٦٦١.
(٢) نفسه، جـ ١، ص ٢٨٢، الحاشية.
(٣) نفسه، ص ١٩٠، والقصيدة من الطويل.
(٤) نفسه، ص ١٩٢

بعض هـذا العتـاب والتـفنيـد ليس دم الـوفـاء بـالـمجـحـود[1]

ثم ينتقل بعد الغزل إلى المدح وضمنه بقول:

سؤدد يصـطفى، ونيـل يُرَجَّى	وثـنـاء يحـيـا، ومـال يـودى
لتـفـنـنـت في الـكـتـابـة حتى	عطل الناس فن «عبـد الحميـد»
في نـظام من البلاغـة مـا شـ	ـك امـرؤ أنـه نـظام فـريـد
وبـديـع كـأنـه الـزهـر الضـا	حك في رونق الربيع الجديد[2]
مشرق في جوانب السمع ما يخـ	ـلقـه عـوده عـلى المستعيـد
مـا أعيرت منه بطون القراطيـ	ـس، ومـا حملت ظهور البريد
مستميـل سمع الـطروب المعنى	عن أغـاني «زرزر» و«عقيـد»[3]
حـجـج تخـرس الألـد بـألـفـا	ظ فـرادى كـالجـوهـر المعدود
ومعـانٍ لـو فصلتهـا الـقـوافي	هجنت شعر «جرول» و«لبيد»
حـزن مستعمـل الكـلام اختيـاراً	وتجـنـبـن ظـلمـة الـتـعـقـيـد[4]
وركبن الـلفظ القـريـب فـأدركـ	ـن بـه غـايـة المـراد البعيـد
كالعذارى غدون في الحلل الصفـ	ـر إذا رحن في الخطوط السود[5]

وما نظن البحتري إلا قد استقصى كل ما يمكن أن يكون ذا صلة بالنثر الفني لفظاً ومعنى وموسيقى وصياغةً بديعية، بل إنه يدخل نثر الزيات في مقارنات مع الغناء والشعر ويعرض ما ينطوي عليه من حجج باهرة ووسـائل سريانه وذيوعه.

وفي الحق إن المدح وجد من فنية البحتري وحبه الغريزي للوصف والتصوير، ما أعطى لكثير من نماذجه قيمة كبرى وخلوداً، ولنا بعد ذلك أن نرى ما يراه الأستاذ البصير من أن ما يحققه في القطعة السابقة وأمثالها من الإحاطة بالموضوع والإفاضة في التحليل والبراعة في التصوير يجعلها خليقة بالبقاء على توالي الأجيال[6].

(١) الديوان: جـ ١ ، ص ٦٣٢. والقصيدة من الخفيف.

(٢) نفسه، ص ٦٣٦.

(٣) نفسه، ص ٦٣٧.

(٤) محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، ص ٢٤٥.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه.

ومن الملاحظ أن أبا عبادة في مدحه للخلفاء لم يكن يميل للإطالة، على عكس ميله في مدح الوزراء والقواد، ولعله كان يتجنب ما قد تسببه الإطالة من ملل في نفوس الخلفاء فيعمد إلى التركيز، كما أنه من الملاحظ أيضاً أن الشاعر كان يعمد إلى مدح كل من ممدوحيه بصفاته الخاصة المميزة، إن توافرت لديه مثل تلك الصفات وغالباً ما كانت تتوافر، كما أنه كان لا يميل إلى التهويل والمبالغات بل كان يعمد للحقائق والوقائع فيضفي عليها من ألوان فنه ما يجعلها أقوى تأثيراً في النفوس من إسراف المبالغات.

الحكمة في شعر البحتري:

ترى هل قصد أبو الطيب المتنبي إلى تجريد نفسه وأبي تمام من الشاعرية، وتجريد البحتري من الحكمة بقولته الشهيرة، «أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري»؟[1]، في الحق إنني لا أرى ذلك، سواء صدرت العبارة عن أبي الطيب أو عن أبي العلاء ومهما تباينت الآراء في تقييم عناصر التفرد والإبداع لدى العمالقة الثلاثة - وهي قد تباينت بالفعل تبايناً بعيداً - فإنه لا يجوز الأخذ بتفسير ظاهري مبتسر يتنافر وطبيعة الفن فيما يتصل بتلك القضية، فنحن بالقطع نجد الشاعرية الخفاقة الشفافة، إلى جوار النظرات العميقة المتأملة في دواوين الشعراء الثلاثة، ولست الآن في معرض الحديث عن شاعرية أبي تمام والمتنبي، ومن ثم فإن السؤال الذي يطرح نفسه فيما يتصل بحكمة البحتري هو: ما الصورة المثلى التي يتعين أن تكون عليها حكمة الشاعر؟ ولقد سبقنا ابن الأثير إلى الإجابة على هذا السؤال عندما علق على العبارة المشهورة سالفة الذكر بأن «أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء، في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بعد المرام، مع قربه إلى الأفهام، وما أقول إلا أنه أتى في معانيه بأخلاطه الغالية، ورقي في ديباجة لفظه إلى الدرجة العالية»[2].

ويرى ناقد حديث هو عبد العزيز سيد الأهل أنه لا تفسير لتلك العبارة إلا أن الثلاثة شعراء وأن الثلاثة حكماء، ولكنك تقرأ حكمة البحتري شعراً لطيفاً، وتقرأ شعر الآخرين حكمةً وعللاً. وإذن فالبحتري حكيم كما هو شاعر. بل هو

---

(١) ابن الأثير. المثل السائر، حـ ٢، ص ٣٦٩.

(٢) نفسه، ص ٣٦٩

الشاعر الذي استطاع أن يصبغ الحكمة بصبغ الشعر. ولم يجعلها كلما مستقلاً يمكن أن يقتطع من القصائد بل سبكها قديمة وجديدة في ثنايا كلامه فلم تحس إلا أنها أضلاع من تعبيراته لا تفترق عنها ولا تقتطع منها. وهل كان يمكن للبحتري أن يبتعد عن الحكمة والتفلسف والعصر كله اشتغال بالحكمة والفلسفة؟»[1].

وفي الوقت الذي يعبر فيه الدكتور أحمد بدوي عن وجهة النظر المغايرة فيقول: «ولم يشهر البحتري بالحكمة، ولذلك كانت الحكمة في شعره قليلة نادرة، وهي مقتبسة مما أمامه من مشاهد الحياة وأحداثها»[2]، كأني بالدكتور محمد صبري يرد، ويفسر ما يخص القول بعدم الشهرة وندرة الحكمة فيقول: «لقد فات الكثيرين أن سيل شعر البحتري المتمثل في حسن الديباجة واللفظ الصقيل والأسلوب السلس يخلبنا رواؤه وموسيقاه فيبهت العقل عن تقصي المعاني العميقة التي تحفل بها، ولولا تعمق البحتري لكان من الميسور لعلماء النقد شرح شعره والتعليق عليه. على أن البحتري لم يتعمق في غريب اللفظ أو غريب المعنى كما فعل أبو تمام، ولكنه كان صافي الذهن سليم الذوق سلساً في تعمقه ولم يكن فلسفي المزاج كما كان المتنبي ولكنه كان شاعراً فيلسوفاً كثير الفكر والتأمل في أطوار الكون والحياة»[3].

أما الأستاذ محمد مهدي البصير فإنه لا يذهب بعيداً عما ذهب إليه الدكتور محمد صبري في تلك القضية حين يقول: «وكلماته في الدنيا والحياة والموت وما إلى ذلك كثيرة منتشرة في ثنايا ديوانه الضخم»[4].

ثم يقول في موضع آخر: «هذا إلى أنه مجيد كل الإجادة في ضرب الأمثال التي يضربها من حين لآخر مضمناً إياها حكمته ومؤيداً بها وجهة نظره»[5].

وسبق أن أشرت إلى الدراسة الممتازة للدكتور عبده بدوي في دالية البحتري التي وصف فيها لقاءه الذئب وانتصاره عليه، ومن خلال تقييم الناقد للقصيدة،

---

(1) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحتري، ص ١١٥.
(2) أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ١٨٨.
(3) محمد صبري: أبو عيادة البحتري، ص ١٨٩.
(4) محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، ص ٢٦٤.
(5) نفسه، ص ٢٦٦.

نراه يبدي رأياً ناضجاً في طابع الحكمة عند البحتري فيقول: «ونحن نعتقد أنه وصل إلى هذه القمة الشعرية لأنه عاش بعمق تجربته مع ذئب حقيقي، ثم ارتفع بها إلى قضية هامة ومتجددة وهي قضية الصراع مع الأقارب على نحو ما رجحنا ومن وراء ذلك الصراع مع العالم، ويوضح هذا ما يسمى في النقد العربي القديم «حكاية الحال المشاهد بالبصر» فالقصيدة لا تظهر فيها «رائحة القناديل» من أثر القراءة والتأمل في موضوع لم يحدث، ولكن يظهر فيها أثر مواجهة الإنسان للعدم ممثلاً في ذئب، وهذا ما أعطاها الحيوية والتدفق والسطوع والقوة الفنية الإيحائية»[1]، وقد تنبه لهذا أبو هلال العسكري في الصناعتين. فقال: «المعاني على ضربين: ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها، وهذا الضرب ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة، ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة»[2].

كما يحدد هذا ابن الأثير في المثل السائر بقوله: «وهذا المعنى مما يعثر عليه عند الحوادث المتجددة والخاطر في مثل هذا المقام ينساق إلى المعنى المخترع من غير كبير كلفة لشاهد الحال الحاضرة»[3]، ويقول مركزاً ما ذهب إليه: «جملة الأمر في ذلك أن الشاعر أو الكاتب ينظر إلى الحالة الحاضرة ثم يستنبط لها ما يناسبها من المعاني»[4].

.. وبعد.. فما الذي يتعين علينا أن نستخلص ـ خاصاً بحكمة البحتري ـ من جماع تلك الآراء سالفة الذكر؟؟.

من المسلم به أن البحتري قد اشتهر بالشاعرية الرقراقة وبالصياغة الشعرية الرهيفة المؤاتية، وبالموسيقية الأخاذة وبروعة الوصف والتصوير، وتلك هي العناصر المفسرة لقولهم إنه جاء بشعر فغنى، وإذا كان أبو عبادة قد تبوأ في دوحة الشعر مكاناً سنياً رفيعاً، لمقومات فنه تلك السالفة، فما حاجته وحاجة الناس إذن للبحث عن الحكمة في شعره؟ كان هذا التصور ـ فيما أرى ـ من وراء القول بعدم شهرة البحتري في الحكمة والصد عن اجتلائها والوقوف عليها في تضاعيف شعره.

---

(١) عبده بدوي: مجلة الشعر، ص ١٣٢، العدد الخامس يناير سنة ١٩٧٧.

(٢) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الصناعتين، ص ٦٩، ط. صبيح الثانية.

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، جـ ١، ص ٣١٢.

(٤) نفسه، ص ٣١٧.

وربما ساعد على توطيد هذا الاتجاه في الحكم على البحتري بقصر الباع في الحكمة طريقته في استيحائها وفي صياغتها، فالبحتري، كما ذكر بحق كل من الدكتور صبري والصير والدكتور عبده بدوى، وكما ستوضح الشواهد بعد قليل ـ كان يستلهم حكمته ووقفاته العميقة لا من الأفكار المجردة والافتراضات الهيكلية والأسباب والتعليلات الباردة الجافة، وإنما كان يستلهمها استلهاماً من صميم تجاربه وتفاعله مع الحياة وتأمله في الكون وإسقاطاته عليه وعلى الآخرين وكثيراً ما كان يمتد بتلك التجارب المباشرة المحدودة إلى آفاق اللامحدود ورحابته، ونراه قد بلغ الذروة في ذلك عندما طور تجربته مع الذئب لتصبح تعبيراً عن الصراع بين الإنسان والقدر أو بين الحياة والموت، وطور مشاعره الدامية الممزقة لمصرع المتوكل بسكين ولده بين يديه ليصبح رثاؤه إياه تعبيراً عن بشاعة الغدر وتمزيق الوشائج المقدسة، وحقارة القتل السياسي، في كل زمان ومكان، واتسع بحدود وتوقف الخاشع بين يدي الإيوان ليشمل الكون كله، عندما عبّر في سينيته الخالدة عن التحولات التي تطرأ على المشاعر فتنقلها إلى النقيض، وعلى البنيان فتبلى جدته. وكيف أن الأصالة هي المجن الواقي للإنسان والبنيان جميعاً من جرائر تلك العواصف الجائحة العمياء. وما البنيان هنا إلا المعادل الموضوعي للشاعر أو لمطلق الإنسان. وكان البحتري موسيقياً وصائغاً لغوياً من الطراز الأول تمكن بامتلاكه قيثارة الإيقاع، وتصفيته الفذة للغة الشعرية، ومشاكلته بين الألفاظ والمضامين، وتفوقه المتألق في التصوير، تمكن بكل ذلك من أن يصوغ حكمته النابعة من صميم التجريب والنابضة بأنفاس الحياة وشهقات الموت صياغة شعرية سلسة مبرأة من أوزار التعقيد المنطقي والإسراف البديعي والتعنت اللغوي جميعاً.

وإذا كان ذلك هو شأن الحكمة عند البحتري، فكيف كان الأمر لدى حبيب وأبي الطيب؟ في الحق أنني أحسب القول بوجود فلسفة في شعر أبي تمام والمتنبي من قبيل المبالغات المسرفة، فضلاً عن أنني ـ على افتراض صحته ـ لا أراه مصدراً لمزية أو فضل في ميدان الشعر وإذا كانت الفلسفة أن يكون للمرء موقف فكري متميز من قضايا الكون المطلقة، فمن الواضح أننا لن نجد شيئاً من ذلك لدى الشاعرين، وقد تفيد المقارنة بينهما وبين المعري ـ في الحياة والفن معاً ـ في التوكيد على تلك الحقيقة، فالمعري كان ـ على خلافهما ـ ذا موقف فكري خاص لون حياته وشعره بألوان لا تخفى على أحد، ومع ذلك فإن فلسفة المعري لم تكن لتكفل له في عالم الشعراء إلا أن يستقر في منطقة الظل مقارناً بشاعرية الشاعرين، فضلاً عن

شاعرية البحتري المتألقة. وسبب ذلك حقيقة باهرة تقول إن الشعر غير الفلسفة.

أما أن يطلع الشاعر على مترجمات المنطق والفلسفة ويقيم بعضاً منها في تضاعيف شعره مستقلاً بذاته، فليس ذلك من الفلسفة أو الشعر العظيم في شيء، وقد كان أبو نواس ذا نفس ملتهبة بالشهوات والنوازع الغلابة، وكان أبو الطيب طموحاً غاية الطموح ذكياً غاية الذكاء، وكان توافر تلك الخصائص النفسية لديهما، وتفاعلها الخلاق مع شاعرية كل منهما، أجدى على فن الشعر من أي اصطناع متكلف للمنطق والفلسفة.

والذي لا شك فيه أن الشاعر لن يكون عظيًما وباقياً، إلا إذا امتلك ـ بالإضافة إلى سيطرته على أدوات فنه، وشاعريته ـ ثقافة واسعة وعميقة، واستعداداً فطرياً لاستكناه الحياة المتدفقة بالأحداث من حوله. وقد توافرت تلك العناصر لدى الشعراء الثلاثة على تفاوت ملحوظ فيها، وتوافر للبحتري من القدرة على استلهام الحكمة من الحياة وصياغتها صياغة شعرية مؤاتية وإيرادها في صميم تجربته الشعرية ما جعلها أقرب إلى روح الشعر مما هي عليه لدى الآخرين.

ومن الدعاوي التي تثار حول البحتري، افتقاره إلى الثقافة العميقة المعقدة، وإلى النظرة المتأملة في الحياة، وعلى الرغم من أنني سأعرض لذلك تفصيلاً في جزء تال من البحث، فإنني أبادر إلى القول بأن لديوان البحتري دليل لا يدحض على ما امتلكه الرجل من ثقافة لغوية وتاريخية ودينية وفقهية هائلة وعميقة وشاملة، وفيما يتعلق بالنظر المتأمل إلى الحياة فيكفي أن نشير إلى داليته في وصف الذئب لتطل علينا منها تلك الروح المستفسرة المجيبة عن مواصفات الإنسان وما يسعده وما يشقيه في مواجهة التناقضات والصراعات في الحياة، وقد كان للبحتري من عمره الذي طال، وحياته التي امتدت بحوالي ثلاثين سنة عما عمره أبو تمام وأبو الطيب كان له من ذلك العمر المديد الذي عاشه في أتون الحكم والحضارة العباسية ما أتاح له من عميق الثقافة والتجريب أوفى نصيب.

يقول البحتري ضمن دالية سن العشرين في وصف لقائه الذئب. . . :

وليـل كـأن الصبـح في أخـريـاتـه	حشـاشـة نصـل ضم إفـرنـده غمـد
تسـربلتـه والـذئب وسنـان هـاجـع	بعين ابن ليل ماله بالكرى عهـد[1]

---

(١) الديوان: جـ ٢، ص ٧٤٢. والقصيدة من الطويل.

وبعد أن يصف الذئب وصفاً دقيقاً يقول:

سما لي وبي من شدة الجوع ما به ... ببيداء لم تحسب بها عيشة رغد
كلانا بها ذئب، يحدث نفسه ... بصاحبه، والجد يتعسه الجد(١)

وبعد أن يصف المعركة الدامية التي انتهت بمصرع الذئب يقول:

لقد حكمت فينا الليالي بجورها ... وحكم بنات الدهر ليس له قصد
أفي العدل أن يشقى الكريم بجورها ... ويأخذ منها صفوها القعدد الوغد؟
ذريني من ضرب القداح على السرى ... فعزمي لا يثنيه نحسي ولا سعد
سأحمل نفسي عند كل ملمة ... على مثل حد السيف أخلصه الهند
ليعلم من هاب السرى خشية الردى ... بأن قضاء الله ليس له رد
فإن عشت محموداً فمثلي بغى الغني ... ليكسب مالاً أو ينث له حمد
وإن مت لم أظفر فليس على امرىء ... غدا طالباً إلا تقصيه والجهد(٢)

إن الشعر العظيم هو ذلك الذي يقبل العديد من التفسيرات ويثير المتباين من المشاعر والتصورات وفقاً لاختلاف العصور والثقافات، والمجابهة بين الإنسان والوحش في المفازات قديمة ومتداولة في التراث، وقد كانت تساق عادةً للتدليل على الجسارة والفتوة، وعلى الرغم مما عرف عن البحتري من الفروسية والإقدام وإشارته إلى ذلك مراراً في معرض الفخر بنفسه، فإننا لا نملك الدليل الذي يجعلنا نقول مع الدكتور عبده بدوي بأن مواجهة الشاعر لذئب قد حدثت(٣). وعلى أية حال فليس لذلك من أهمية، فالذي يعنينا هو الصدق الفني للتجربة وهو ليس مشروطاً بواقعية التجربة ومباشرتها وإنما المعول فيه على معاناة الفنان العميقة لتجربته التي قد تكون واقعية في الحياة أو متخيلة ولكنها لا بد أن تكون واقعية وفاعلة في شعور الفنان كي يبدع فناً باقياً وقادراً على الإشعاع والتأثير.

ومهما يكن من أمر، وسواء حدث اللقاء أم لم يحدث، فالقضية عند البحتري لم تعد قضية الذئب الوحش ذي الناب والظفر، وإنما غدا الذئب رمزاً للمعوقات والرعب والشر في هذا العالم، ودليلنا على ذلك من النص يتمثل في طابع النسيب،

---

(١) نفسه، ص ٧٤٣.

(٢) نفسه، ص ٧٤٥.

(٣) عبده بدوي: مجلة الشعر، ص ١٢٧، العدد الخامس، يناير سنة ١٩٧٦.

ونمط العلاقات الإنسانية السائدة في القصيدة فالنسيب ـ على غير عادة البحتري ـ محزون القرار متهدج الأنفاس لا يتعدى ستة أبيات والحبيبة فيه ابتداء من البيت الأول موصوفة بالغدر ونكث العهد تنأى عن التواصل والود، وتمعن في الهجران والجفاء:

سلام عليكم، لا وفاء ولا عهد   أما لكم عن هجر أحبابكم بـد؟

والعواطف يائسة محترقة حتى ليصبح التعذيب والنوى قدر الإنسان في أي تجربة أخرى:

بنفسي من عـذبت نفسي بحبـه   وإن لم يكن منه وصـال ولا ود
حبيب من الأحباب شطت به النوى   وأي حبيب ما أتى دونه البعـد[1]

وماذا عن العلاقات الإنسانية الأخرى في النص؟ إنها ـ على الرغم من أنها بين الشاعر وأقرب الناس إليه من ذوي رحمه ـ ممزقة تنذر بانبثاق الدم وتصادم الأقدار، ويكثفها هذا النذير الذي يبعث به الشاعر إلى أحواله مع صديقه سعد في أحدّ الكلمات وأعنفها:

فقـل لبني الضحاك مهـلاً! فإنني   أنا الأفعوان الصل والضيغم الورد
بني وائـل مهلاً فـإن ابن اختكم   لـه عزمـات هـزل آرائهـا جـد
متى هجتموه، لا تهيجوا سوى الردى   وإن كان خرقاً ما يحـل له عقـد

وليس من الاعتساف بعد ذلك أن نرى في ذئب البحتري رمزاً للشر والقهر، وفي ساحة القتال الشرس بينهما التي هي بيداء لم تحس بها عيشة رغد رمزاً لعالمنا الأرضي هذا المليء بالمعاناة والحزن. ثم لا يلبث البحتري أن يحسم الأمر تماماً بكلماته تلك الفذة المروعة: سما لي وبي من شدة الجوع ما به.. وكلانا بها ذئب يحدث نفسه بصاحبه.

فالأقدار جد متصادمة، والآخرون هم الجحيم، وإذا كان البطل التراجيدي اليوناني تسحقه الأقدار، فالبطل المؤمن ينتصر على الشر ويهزم الذئب، وعلى الرغم من أنه يكشف عن عبث الزمن ويصمه بالتناقض والجور، فإنه يتعهد بالسعي إلى

---

(١) الديوان: جـ٢، ص ٧٤١

المجد بعيداً عن التشاؤم والتفاؤل مؤمناً بأنه لا راد لقضاء الله.

فتلك إذن هي حكمة البحتري، لا غموض ولا تعقيد ولا تجريد، وإنما شعر حار بخفقات الحياة تبلور ومضات الفن فيه نظرات الإنسان العميقة المتأملة إلى الكون المهيب من حوله.

وسبق أن توقفت عند رائية الشاعر الرائعة في رثاء المتوكل[1] وتناولت جل أبياتها بشيء من النظر والتحليل، ولا بد لي من القول بأن القصيدة ـ شأنها في ذلك شأن قصيدة الذئب ـ نموذج متفوق لنمط الحكمة عند أبي عبادة. فقد استطاع بفنية واقتدار ورؤية متأنية عميقة، أن يتخذ من القصر المنكوب والدماء المراقة والوشائج الممزقة والذعر الذي غشي الزمان والإنسان والحيوان، استطاع أن يتخذ من كل ذلك نوافذ يطل منها على أدق وأعقد العلاقات الإنسانية والمواصفات السياسية بغض النظر عن ارتباطها بالحادث المروع الذي أثارها.

يقول الأستاذ البصير في تلك الرائية وفي مبدعها: «إنه يتصرف فيها تصرف الشاعر المثقف الذي يعرف كيف يعبر عن مشاعره وانفعالاته، وكيف يصف عظائم الأمور وجلائل الأحداث وصفاً صادقاً مستفيضاً»[2].

وذلك في رأيي تقييم ممتاز لوجه واحد من وجهي العلة، أما تقييم الوجه الآخر، ذلك الذي يرتبط بحديثنا عن نمط الحكمة عند البحتري، فذاك الذي يورده الدكتور عبده بدوي باقتدار ضمن تحليله الممتاز لتلك القصيدة الباقية فيقول: «فهي لا تعتمد على الفكر وقضاياه وصرامته ولا تعتمد على السرد وحركته البطيئة، وإنما تعتمد أساساً على مشاهدة متحركة نابضة، فكما أن الفكر يبتكر في مجالات كثيرة، فكذلك الحركة تبتكر، فنحن ـ كما قيل ـ لا نقدم رقصة ما لم نرقص، ولا أغنية ما لم نغن، ولا قصيدة ما لم نحبس الأحاسيس وشرائح الحياة في حالة وجود فني وصدق شعوري داخل كلمات لها صلة بطبيعة التجربة، وبصفة عامة فنحن نقترب من مفهوم الواقعية كما تفهمها النفسية العربية، حيث تحولت الحادثة المحدودة إلى فكرة الموت ظلمًا، أو تحويل العالم المادي ـ على حد تعبير البعض ـ إلى فكرة خضراء، ومن وراء ذلك رأينا القصيدة تكشف ـ بل وتكتشف ـ صلة الولد

---

(1) الأبيات في حديثنا عن الرثاء، ص ١٩٨، وما بعدها.

(2) محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، ص ٢٤٦.

بالأب والوزير بالخليفة، والشاعر بموضوعه، بالإضافة إلى طبيعة المتناقضات التي يقوم عليها المجتمع، وكيف أنه مجتمع سيتداعى تماماً بعد حين»[1].

وهكذا هي الحكمة عند البحتري، نظرات جد عميقة تستكنه جوهر الإنسان وعلاقته بغيره وبالكون وتطل عليها من نوافذ الأحداث الحياتية النابضة الدفاقة لا من ثنايا الأفكار الباردة المجردة ويذكر لنا التاريخ أن القصيدة أنشئت والبحتري في منتصف العمر في الأربعين، وبعد عشرين سنة من داليته في وصف الذئب تلك التي رأيناها تعبق بأريج الشباب وترتعش بتدفقه فهي بنت العشرين، ولو شئنا الاطلاع على حكمة الشيوخ في السبعين، فلنقف بين يدي السينية خاشعين خشوع البحتري بين يدي الإيوان، ويمكننا بعد ذلك القول بأن النظر العميق للحياة واستخلاص العظة والعبرة من خضمها كان ديدن البحتري في كل مراحل حياته، لأنه طبعٌ متشابك بذاته، عميق الجذور بأغواره، وأنه كان ينضج ويعمق وفقاً للتطور الفني للشاعر واكتمال أدواته على وهج التجريب في الفن والحياة معاً. ويتضح هذا جلياً بالنظر إلى دالية الذئب ورائية المتوكل وسينية الإيوان، وما جاوزت به اللاحقة السابقة من تحقيق الصعود إلى الذروة حتى بلغت السينية الغاية التي تتقصف دونها الأقلام، وأجمعت الآراء على أنها إحدى فرائد الشعر العربي، وذهب الدكتور محمد صبري إلى اعتبارها قمته وفريدة منقطعة النظير عبر كل العصور، ويتابعه في ذلك الأستاذ البصير فيقول معقباً على قول ابن المعتز بأنه ليس للعرب سينية مثلها: «وأنا أزعم أنه ليس للعرب مثلها دون تقيد بالروي»[2].

يقف البحتري بين يدي الإيوان، وهو شيخ على أعتاب السبعين مقوس الظهر ممزق النفس مثقل القلب والوجدان، فتئن قيثارته بلحن من ألحان الحكمة مجروح القرار مشوب بالنار، تجمعت قطراته الدامعة الشامخة بالكبرياء من صنيع البشر بالبشر، ومن صنيع القدر بالبشر والحجر جميعاً.

يقول أبو عبادة:

صنت نفسي عما يدنس نفسي ... وترفعت عن جدا كل جبس

(١) نفسه، ص ٢٦٠.

(٢) محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، ص ٢٦٠.

وتماسكت حين زعزعني الدهـ ـر التماساً منه لتعسي ونكسي[1]
بلغ من صبابة العيش عندي طففتها الأيام تطفيف بخس
وبعيد ما بين وارد رفه علل شربه ووارد خمس
وكأن الزمان أصبح محمو لاً هواه مع الأخس الأخس[2]
واشترائي «العراق» خطة غبن بعد بيعي «الشآم» بيعة وكس
لا ترزني مزاولاً لاختباري بعد هذي البلوى فتنكر مسي
وقديماً عهدتني ذا هنات آبيات على الدنيات شمس
ولقد رابني نُبُوُّ ابن عمي بعد لين من جانبيه وأنس[3]
وإذا ما جفيت كنت جديراً أن أرى غير مصبح حيث أمسي
حضرت رحلي الهموم فوجهـ ـت إلى أبيض المدائن عنسي
أتسلى عن الحظوظ، وآسى لمحل من «آل ساسان» درس
أذكرتنيهم الخطوب التوالي ولقد تذكر الخطوب وتنسي[4]

وبعد أن يصف الشاعر هناء الفرس ويشير إلى مجدهم المادي والمعنوي، يربط ربطاً أخاذاً بين صنيع الدهر الخوان معه كما أسلف، وبين تنكره لتلك الأمجاد فيقول:

نقل الدهر عهدهن عن الجدة حتى رجعن أنضاء لبس

ثم يتحول إلى الإيوان فيرى فيه - مرةً أخرى - صورة من نفسه: حزيناً كئيب الروح إلا أنه صامد كالمقاتل العنيد:

فكأن الجرماز من عدم الأنـ ـس وإخلاله بنية رمس[5]
لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس

ومرةً ثالثة ينعكس الصراع الشرس بينه وبين القدر على الكون الخارجي، فيلتقط من رسوم الإيوان ذروة الشر الإنساني: إنها الحرب الضروس، ويبدع

(1) الديوان: جـ ٢، ص ١١٥٢، والقصيدة من الخفيف.
(2) نفسه، ص ١١٥٣
(3) نفسه.
(4) الديوان جـ ٢، ص ١١٥٤
(5) نفسه، ص ١١٥٥

الشاعر الفذ، وينطق الحجر، ويحرك الأموات، وقبل كل شيء يخلد الكلمات.

وأنا لا أود أن أقحم مفاهيم النقد الغربي الحديث في غير موضعها، ولكنه من الواجب أن أشير إلى سريان الصراع القدري بين الإنسان والدهر، ذلك الذي يكثفه البحتري في تأني أبيات القصيدة بأعنف الكلمات وأحفلها بالأداء الفني حين قال:

وتماسكت حين زعزعني الدهـ ـر التماساً منه لتعسي ونكسي

والذي يمعن في تكثيفه باستخدام المضعّف الرباعي في زعزع والقافية الداخلية والتوكيد بين تعسي ونكسي أقول من الواجب أن أشير إلى سريان هذا الصراع بينه وبين الدهر وانعكاسه على معالم الكون في الماضي والحاضر متمثلةً في الحلل والأمجاد الداثرة وفي الإيوان الذي بات رمساً بعد أنس ومأتماً بعد عرس، وفي العراك الرهيب المشتعل بين الروم والفرس، والدهر أو القدر هو البطل المقاتل في تلك المعارك جميعاً.

ونراه بعد أن يفرغ من وصفه الشامخ للمعركة، يعود إلى الإيوان ليصفه بتنويع جديد على ذات اللحن الجنائزي الحزين: لحن الصراع القدري:

يتظنى من الكآبة إذ يبـ ـدو لعيني مصبح أو ممسي
مزعجاً بالفراق عن أنسي ألف عز أو مرهقاً بتطليق عرس
عكست حظه الليالي وبات الـ ـمشتري فيه وهو كوكب نحس(١)

ولقد كانت بشارة كلمات البحتري في القصيدة وقبل أن يطلعنا على تفاصيل الصراع هي صيانة النفس والترفع بها عن الدنس من حيث هو ويؤكد تأبيه وصموده المطلقين بأن يسبق تماسكه زعزعة الدهر إياه، وأن يذكر بأنه لا يزال صلب العود خشن الملمس ذا صفات مترفعات على دناءة الدهر الخوان والقريب الجبان، إنه إذن مقاتل شريف قوي عنيد، يتحدى الأشياء أياً كانت، ولا تغير أو تبخس من قيمته عوارض الدنيا، إنه صامد شامخ بكبرياء إلى الذرى. وذلك هو على وجه الدقة حال الإيوان أيضاً:

فهو يبدي تجلداً وعليه كلكل من كلاكل الدهر مرسي

(١) نفسه، ص ١١٥٩.

لم يعبه أن بزّ من بسط الديـ ـباج، واستل من ستور الدمقس
مشمخر تعلو له شرفات رفعت في رؤوس رضوى وقدس
ليس يدري أصنع إنس لجن سكنوه، أم صنع جن لإنس[1].

إن معاناة الشاعر وصموده وكبرياءه وأساه، تسري جميعاً، بل تنبضُ نبض الدم في شرايين شخوص القصيدة الأموات وهياكلها الداثرة والباقية، حتىّ نكاد لا نفرق بين الشاعر والإيوان، وحتى لتتجاذب الأبيات في القصيدة وكأنها مسوقة للقاء محتوم وإنه من الملفت والرائع حقاً أن يبدأ البحتري رائعته بصيانة النفس والتدفع والتماسك ويختمها - بعد خمس وخمسين بيتاً من الشعر - بالإعجاب المطلق بالشرف من كل لون وجنس وكأني بالبيت الأول في عناق حميم مع البيت الأخير لا يفصل بينهما هذا الهدير الهائل من الأقدار المتصارعة والقصور البالية والإرادات والصروح الصامدة:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس
وأراني من بعد أكلف بالأشـ ـراف طُرّاً من كل سنخ وإس

وبعد السينية بثلاث سنين أي في عام ٢٧٣[2] رثى البحتري أبا عيسى العلاء بن صاعد بقصيدة من خمسة عشر بيتاً، يلفت النظر فيها أنه رثى نفسه والإنسانية جمعاء في نصفها الأول، وكأن المأساة العامة للإنسان قد فرضت نفسها على الشاعر قبل أن يلتفت إلى المأساة الخاصة بأبي عيسى باعتبارها مظهراً يجسم فساد الكون وما يسقطه على البشر من العبث وانعدام المنطق في الأشياء.

يقول البحتري:

أخيّ . . متى خاصمت نفسك فاحتشد لها، ومتى حدثت نفسك فاصدق
أرى علل الأشياء شتى، ولا أرى التـ ـجمع إلا علة للتفرق[3]
أرى العيش ظلاً توشك الشمس نقله فكس في ابتغاء العيش كيسك أو مُق
أرى الدهر غولاً للنفوس، وإنما يقي الله في بعض المواطن من يقي
فلا تتبع الماضي سؤالك لم مضى؟ وعرّج على الباقي فسائله: لم بقي؟

---

(١) الديوان: جـ ٢، ص ١١٦٠.
(٢) نفسه، جـ ٣، ص ١٥٥٢ الحاشية.
(٣) نفسه، ص ١٥٥٢، والقصيدة من الطويل.

ولم أر كالدنيا حليلة وامق   محب متى تحسن بعينيه تطلق
تراها عياناً وهي صنعة واحد   فتحسبها صنعي حكيم[1] وأخرق[2]

والأبيات لا شك تنضح بالقلق الوجودي والتشاؤم المعتم، فمباهج الحياة إن هي إلا تمهيد لأحزانها والحياة واللذات محض وهم تعبث به الأيام، عبث الشمس بالظل، والدهر غول يفترس الأنام والبحتري الذي غالباً ما سار حظه في الجاه والتفوق الاجتماعي معاكساً لنضجه الفني بعد مصرع المتوكل نراه ينفض يديه تماماً من الحياة في هذا البيت المروع:

فلا تتبع الماضي سؤالك لم مضى؟   وعرج على الباقي فسائله: لم بقي؟

إن الماضي والحاضر والمستقبل تفتقر جميعاً إلى ما يقنع بها العقول ويسوغها في النفوس فهي لا تثير رغبة الإنسان إلا لتوقع به الحرمان، وهي تحمل التناقض والتخبط في صميمها حتى:

تراها عياناً وهي صنعة واحد   فتحسبها صنعي حكيم وأخرق

والبحتري يطل علينا مقوس الظهر مهموم القلب ممزق الروح، رافضاً للحياة محتجاً عليها بعد أن أعياه فهمها. وأبيات القصيدة من الثاني إلى السادس مشدودة إلى بعض بفكرة آسرة تمكنت من الشاعر واستقطبت فكره وشعوره، وهي فكرة الموت العاجل المفاجىء الذي يغتال كل نبيل ووسيم في الحياة.

والمناخ النفسي السائد في المجتمع العباسي آنذاك، بالإضافة إلى الشيخوخة التي زحفت على أوصال الشاعر والاكتئاب والخوف من المجهول اللذين غلفا نفسه لاهتزاز مكانته الاجتماعية لا الفنية، تفسر لنا جميعاً تلك النظرات الممعنة في العمق واليأس المطلة علينا من الأبيات، ويذكر لنا صاحب الموشح أن الشاعر اتهم بالثنوية والزندقة بسبب البيت السابع الذي يكشف فيه عن تأصل التناقض في الحياة حتى لتبدو وكأنها من عطاء صانعين مختلفين ويبدو أن الأمر كان من الخطورة بحيث دفع البحتري إلى ترك العراق والعودة إلى منبج حيث قضى أيامه الأخيرة هناك.

---

(١) في الديوان جـ٣، ص ١٥٥٣ (صنعي لطيف) وفي الموشح ص ٥٢٥ (صنعي حكيم)، وقد أخذت برواية الموشح لأن (حكيم) هنا أقرب لروح النص.

(٢) المرزباني: الموشح ص ٥٢٥

يقول المرزباني: «حدثني أحمد بن محمد بن زياد، قال: سألت أبا الغوث عن السبب في خروج أبيه عن بغداد، فقال: كان أبي قد قال في قصيدته التي رثى فيها أبا عيسى بن صاعد أبياتاً وجد بها بعض أعدائه عليه مقالاً، فشنع عليه أنه ثنوي ودارت في الناس، وكانت العامة حينذاك غالبة ببغداد فخافهم على نفسه، فقال لي: قم يا بني حتى نطفىء عنا هذه الثائرة بخرجة نلم فيها ببلدنا ونعود، قال: فخرجنا، وأقام فلم يعد»، ثم يورد المرزباني الأبيات السبعة سالفة الذكر.

وفي الإمكان رؤية نظرات البحتري الحكيمة المتعمقة مبثوثة في الكثير من قصائد الديوان غير تلك التي أسلفنا الإشارة إليها. ففي مدحة له في صاعد بن مخلد عام ٢٦٩[1]. أي من نتاج الشيخوخة، ومطلعها.

معاد من الأيام تعذيبنا بها	وإبعادها بالإلف بعد اقترابها[2]

نراه يصور الحياة تصوير معاناة وتجريب فيقول:

متى تستزد فضلاً من العمر تغترف	بسجليك من شهد الخطوب وصابها
تشذبنا الدنيا بأخفض سعيها	وغول الأفاعى بلة من لعابها
يسر بعمران الديار مضلل	وعمرانها مستأنَفٌ من خرابها
ولم أرتض الدنيا أوان مجيئها	فكيف ارتضائيها أوان ذهابها
أقول لمكذوب عن الدهر زاغ عن	تخير آراء الحجا وانتخابها
سيرديك، أو يشويك أنك مخلس	إلى شقة يبليك بعد مآبها
وهل أنت في مرموسة طال أخذها	من الأرض إلا جفنة من ترابها؟[3]

وها هو البحتري الذي عاش في حجر النعيم أغلب سني عمره تعظه الأيام فيعظ ويسخر من أحمد بن طولون بهذه الأبيات، ويقرر أن الضلال والزيغ عن الحق وخداع النفس تزين للناس الحياة وتبرز محاسنها، غير أن النظرة النافذة ترى العمران والخراب فيها متلازمين والخير والشر لا ينفصلان.

ومن شعر الشيخوخة أيضاً (٢٦٩هـ)[4] وضمن قصيدة للبحتري في مدح محمد بن بدر، مطلعها:

---

(١) الديوان: جـ ١، ص ٢٣١، الحاشية.
(٢) نفسه، ص ٢٣١، القصيدة من الطويل.
(٣) نفسه، ص ٢٣٢
(٤) نفسه، ص ٢٢٥، الحاشية

عهـدي بربعـك مأنـوساً مـلاعبـه   أشباه آرامه ـ حسناً ـ كواعبـه[1]

يتحدث البحتري عن أثر الأيام والمعاناة في تغيير الإنسان فيقول:

قد نقّلت نُوَبُ الأيام مـن شيـمي   لـكـل نـائبـة رأي أجـانبـه
تجارب أبـدلتني غـير مـا خلقي   وتـوسـع المـرء أبدالاً تجـاربـه
إذا اقتصرت على حكم الزمان فقد   أراك شـاهد أمـر كيف غـائبـه[2]

وفي نفس العام أيضاً (٢٦٩) يمدح ابن الفياض[3] بقصيدة مطلعها:

مـا تقضي لبانـة عنـد «لبنى»   والمعنّ بـالـغـانيـات معـنّى[4]

ويصف حسن رأيه وتأنيه للأمور وصفاً عميقاً فيقول:

يتـأنى بغـي التعـجـل، والأعـ   ـجل في بعض شأنـه من تـأنى
مـدرك بـالـظنـون مـا طلبـوه   بـفنـون الأخبـار فـنـاً فـفـنـا
لا تـرد عـن مـن تخـير رأيـاً   واطلب الرأي عند من يتـظنى[5]

وفي مدحه في يونس بن بغا ومطلعها:

قـد ترى دارسـات تلك الرسـوم   وغـرام المعـذول فيهـا الملوم[6]

نراه يقول في صنيع الدهر معه:

كيف تقضي لي الليـالي قـضـاء   يشبه العدل، والليالي خصومي[7]
وعـجيـب أن الغيـوث يزجيـ   ـهن من لا يـرى مكـان الغيـوم
منـع الدهـر أن يسوي في القسـ   ـمة بـين المحظوظ والمحـروم[8]

وفي إحدى قصائده يمدح صاعد بن مخلد، ويهجو يعقوب بن أحمد بن صالح

---

(١) نفسه، ص ٢٢٥، والقصيدة من البسيط.
(٢) نفسه، ص ٢٢٦.
(٣) الديوان: جـ ٤، ص ٢١٤٣، الحاشية.
(٤) نفسه، ص ٢١٣٤، والقصيدة من الخفيف.
(٥) نفسه، ص ٢١٤٦.
(٦) الديوان: جـ٣، ص ١٩٣٦، والقصيدة من الخفيف.
(٧) نفسه، ص ١٩٣٧.
(٨) نفسه، ص ١٩٣٧.

ومطلعها:

قلت للائم في الحب: أفق لا تهون طعم شيء لم تذق[1]

نرى البحتري حانقاً على سوء توزيع الأقدار للحظوظ بين الناس، ووضعها للأمور أحياناً عكس ما ينبغي فيقول:

تخطىء الدنيا المقادير ففي الـ ـجو من لم يك في قعر النفق
كان يحيي ميتاً من ظمأ فضل ما أوبق ميتاً من غرق[2]

وفي هجاء له في أحمد بن طولون ضمن قصيدة كتب بها إلى إبراهيم بن المدبر ومطلعها:

بعينيك أعوالي وطول شهيقي وإخفاق عيني من كرى وخفوقي[3]

نراه يشكو أيضاً من سوء توزيع الأيام للحظوظ ومن تعنت الدهر معه فيقول:

سلا نوب الأيام: ما بالها أبت تعمد إلا جفوتي وعقوقي؟
مزيلة شعبي وشعب أصادقي وداخلة بيني وبين شقيقي
أرانا عناة في يد الدهر نشتكي تأكد عقد من عراه وثيق
وليس طليق اليوم من رجعت له صروف الليالي في غد بطليق
تفاوتت الأقسام فينا فأفرطت بظمآن باد لوحه وغريق[4]
وكنت إذا ما الحادثات أصبنني بهائضة - صم العظام - دقوق
شمخت فلم أبد اختتاء لشامت ولم أبتعث شكوى لغير شفيق
أرى كل مؤذ عاجزاً عن أذيتي إذا هو لم ينصر علي بموق[5]

وفي مدحة له في أبي علي الحمصي، وقيل أحمد بن عبد الله بن محمد بن شفيق الطائي نراه يبدأها صارخاً مما يعانيه من لوعة ومن ظلم الدهر إياه فيقول:

أفق إن ظلم الدهر غير مفيق وإن رفيق البث شر رفيق

(١) نفسه، ص ١٤٧١، والقصيدة من الرمل
(٢) نفسه، ص ١٤٧٦.
(٣) نفسه: ص ١٥٢٩، والقصيدة من الطويل.
(٤) الديوان جـ٣، ص ١٥٣٠
(٥) نفسه، ص ١٥٢١

تشعب بي مستأنفات فنونه ... طريقاً إلى الأشجان غير طريقي
فنفسي فريقا قسمة، أغفل الهوى ... فريقاً وأودى شغله بفريق
وفي كبدي نار اشتياق كأنها ... إذا أضرمت للبعد - نار حريق
لذكرى زمان بان منا بنضرة ... وعيش مضى بـ«الرقتين» رقيق[1]

ومن أعلى صرخاته في وجه الدهر تلك التي وردت في مدح الحسن بن وهب بعد أن كان الواثق قد نكب آل وهب وصادر أموالهم، يقول فيها:

أناة أيها الفلك المدار ... أنهب ما تطرف أم جبار؟
ستفنى مثلما تفني وتبلى ... كما تبلي .فيدرك منك ثار
تناب النائبات إذا تناهت ... ويدمر في تصرفه الدمار[2]
وما أهل المنازل غير ركب ... مطاياهم: رواح وابتكار[3]
لنا في الدهر آمال طوال ... نرجيها، وأعمار قصار[4]
أما وأبي «بني حار بن كعب» ... لقد طرد الزمان بهم فساروا
أصاب الدهر دولة «آل وهب» ... ونال الليل منهم والنهار
أعارهم رداء العز حتى ... تقاضاهم فردوا ما استعاروا[5]

هذا وقد ركز البحتري أحياناً حكمته في أبيات ذاعت وانتشرت وجرت مجرى الأمثال ومنها ما قاله في مدح أبي عيسى العلاء بن صاعد:

يقل غناء القوس، نبع نجارها ... وساعد من يرمي عن القوس خروع
فلا تغلين بالسيف كل غلائه ... ليمضي فإن القلب لا السيف يقطع[6]

وما قاله ضمن مدحة في المتوكل:

واليأس إحدى الداحتين، ولن ترى ... تعباً كظن الخائب المكدود[7]

وفي مدحة في أبي مسلم الكجي يقول:

وما تنبت البطحاء من غير وابل ... ولا يستديم الشكر غير جواد[8]

---

(١) نفسه، ص ١٥١٦، والقصيدة من الطويل.
(٢) نفسه: جـ ٢، ص ٩٥٩، والقصيدة من الوافر.
(٣) نفسه، ص ٩٥٩.
(٤) نفسه، ص ٩٦٠.
(٥) نفسه، ص ٩٦١.
(٦) نفسه، ص ١٢٦٩، من الطويل.
(٧) نفسه: جـ ٢، ص ٧٠١، وهي من الكامل
(٨) نفسه، جـ ١، ص ٥٦٢، وهي من الطويل.

وفي مدحة أبي بكر محمد بن العباس يقول:

وهـــل جـرح يـــرب بغـير آس؟ ‏ ‏ ‏ ‏ وهـــل غرس يـطول بغـير مـاء[1]

وقال ضمن قطعة غزلية:

وهـــل خـلق الفـتى إلا ليـهــوى ‏ ‏ ‏ ‏ ويـأنس بـالـدمـوع وبـالـدمـاء[2]

وقال ضمن مدحته في أبي المعمر الهيثم بن عبد الله:

إذا مـــا الجـرح رم عـــلى فســـاد ‏ ‏ ‏ ‏ تبـــين فيـــه تفـــريط الـــطبيب[3]

ويقول في مدحته في إسماعيل بن بلبل:

ليس يحلو وجـــودك الشيء تبغـ ‏ ‏ ‏ ‏ ـيـه التماسـاً حتى يعز طـلابـه[4]

وضمن مدحته في إسماعيل بن بلبل يقول:

والمرء لو كانت «الشعرى» له وطناً ‏ ‏ ‏ ‏ حطمت عليه صروف الدهر من حبب[5]

ويختم مدحته في الموفق بالله قائلاً:

إذا المـرء لم تبدهـك بالحـزم كله ‏ ‏ ‏ ‏ قـريحتـه لم تغن عنـك تجـاربـه[6]

وضمن مدحته في إسحاق بن إسماعيل بن نوبخت يقول:

لا تغـل في جـود الـرجال فـإنـه ‏ ‏ ‏ ‏ لم أرض جـوداً غـير جـود أديب
والأرض تخرج في الوهاد وفي الربى ‏ ‏ ‏ ‏ عفو النبات، وجل ذلك يـربي[7]

وضمن مدحة في أبي صالح بن يزداد يقول:

وأحـب آفـاق البـلاد إلى الـفتى ‏ ‏ ‏ ‏ أرض ينال بها كـريم المطلب[8]

وختم هجاءه البحبحاني المغني بقوله:

---

(١) نفسه، ص ٤٦، وهي من الوافر.
(٢) نفسه، ص ٣٢، وهي من الوافر.
(٣) نفسه، ص ١٠٠، وهي من الوافر.
(٤) الديوان: جـ ١، ص ١١٨، وهي من الخفيف.
(٥) نفسه، ص ١١٩، وهي من البسيط.
(٦) نفسه، ص ٢٢٤، وهي من الطويل.
(٧) نفسه، ص ٢٤٢، وهي من الكامل.
(٨) نفسه، ص ٢٨٣، وهي من [illegible]

متى أحرجت دا كرم تخطى إليك ببعض أخلاق اللئيم[11]

وضمن هجائه دحمان بن نهيك يقول

ما كان في عقلاء الناس لي أمل فكيف أمّلت خيراً في المجانين[1]

وضمن مدحة أبي غالب بن أحمد المدبر يقول:

متى أرت الدنيا نباهة خامل فلا ترتقب إلا خمول نبيه[2]

وضمن رثائه أبا العباس بن ميكال يقول:

ولولا اهتمامي بالعلا وانعكاسها لما ارتعت ذعراً من تعلي الأسافل[3]

ويقول أيضاً في نفس القصيدة:

يسار بنا قصد المتون وإننا لشغف أحياناً بطي المراحل[4]

... وبعد .. فلعلنا بعد معايشتنا تلك لنمادج من حكمة البحتري ونظراته الثاقبة العميقة في كثير من مظاهر الكون ومواضعات الحياة، جديرون بأن نعيد النظر فيما استقر لدى البعض من الغض من قيمة ما أسهم به الشاعر في هذا الفن الشعري، واضعين في الاعتبار ما اتسم به عطاؤه من بعد عن التجريد المنطقي والجفاف اللغوي في الأداء، ومن ثم جاءت حكمته شعراً خالصاً صافياً يأخذ بجماع العقول والقلوب.

الهجاء:

عندما تناولت اعتذاريات البحتري، أشرت إلى أن تمام تألق الفنان لا يتطلب الموهبة والمعرفة فحسب، بل يتطلب أيضاً توافر عوامل نفسية حميمة تهيىء للموهبة والمعرفة أن يصلا في رحابها إلى أقصى العطاء الفني.

---

(11) الديوان: جـ ٤، ص ٢٠٧٩، وهي من الوافر
(1) الديوان: جـ ٤، ص ٢٣٢٠، وهي من البسيط
(2) نفسه، ص ٢٢٩٩، وهي من الطويل
(3) الديوان: جـ ٣، ص ١٨٦٢، وهي من الطويل
(4) نفسه، ص ١٨٦٤.

ويبدو أن تلك العوامل النفسية التي كفلت للبحتري ذروة التألق في بعض موضوعات الشعر ومنها الوصف والاعتذار والغزل والرثاء والحكمة، لم تتوافر له فيما يتعلق بالهجاء

وعلى الرغم من أن الشاعر خلف لنا ما يزيد على ستين قطعة في هذا الفن، فجلها يترك لدينا الانطباع بقصر باع البحتري وقلة حيلته في هذا الميدان.

فنفس البحتري مقطوع في الهجاء، إذ إن معظم مقطوعاته فيه يتراوح عدد أبياتها بين بيتين وستة أبيات غالباً ما تكون محدودة المعاني قليلة التصرف ومن ثم يكون هذا القصر ناتجاً عن العجز لا عن استيفاء المقصود من المقطوعة، هذا بالإضافة إلى أن أبا عبادة كثيراً ما كان يلجأ في هجائه إلى ألفاظ الشتم الصريح، وليس ذلك من الهجاء الغبي الذي يعتمد أساساً على التهكم والسخرية ويكتفي بالتلميح الموجع دون التصريح الصارح.

ويبدو أن الأقدمين ـ ومنهم أبو الغوث ولد البحتري ـ قد أدركوا تلك الحقيقة في هجائه، الأمر الذي دفع أبا الغوث ـ فيما نعتقد ـ إلى تلفيق تلك الرواية التي أوردها غير معضد لها صاحب الأغاني، والتي يزعم فيها أن أباه ـ وقد حضره الموت ـ طلب منه أن يحرق كل شعره في الهجاء، فلا حاجة لكليهما فيه، وأنه إنما قاله شفاء لنفسه أو مكافأة لقبيح فعل به، وقد انقضى ذلك، وإن بقي الهجاء تدوول وسبب الإحن والخصومات بين أخلاف من هجاهم وبين أبي الغوث[1].

ومما يؤكد تهوين أبي الفرج من شأن رواية أبي الغوث عن حرق هجاء أبيه، أنه يقدم لها بما يفيد الحكم على الشاعر بضعف الهجاء فيقول في حديثه عن البحتري: «شاعر فاضل فصيح حسن المذهب، نقي الكلام، مطبوع، كان مشايخنا رحمة الله عليهم يختمون به الشعراء، وله تصرف حسن فاضل نقي في ضروب الشعر، سوى الهجاء فإن بضاعته فيه نزرة، وجيده منه قليل»[2].

ونحن لا نحتاج لكبير عناء كي ندرك أن أبا الغوث ـ وقد عز عليه أن يعتور تراث والده شيء من الضعف وإن كان الهجاء ـ قد ساق تلك الراوية، التي ليس لها من شهود ليدرأ بها عن أبيه ذاك القصور، فليس من المقبول أن يزعم

(١) الأصفهاني: الأغاني جـ ٢١، ص ٣٧، وكذا المرزباني: الموشح، ص ٥٢٤ ـ ٥٢٥.
(٢) الأصفهاني. الأغاني جـ ٢١، ص ٣٧

أبو الغوث أنه أحرق هجاء أبيه، ثم يبقي لنا بعد ذلك بين دفتي الديوان أكثر من ستين قطعة في هذا الباب.

والأجدر من ذلك، القول بأن الرجل لم يكن مسوقاً - بدوافع نفسه واستعداد مزاجه - للقول في الهجاء، بالإضافة إلى أنه - نظراً لمكانته المرموقة - كان يخشى مغبة التمادي فيه ونحن لا ينقصنا الدليل النصي على ذلك من شعر البحتري نفسه:

ففي مدحه أبا نهشل محمد بن حميد الطوسي وعتابه إياه في قصيدة مطلعها:

أبالمنحنى أم بالعقيق أم الجزف	أنيس فيسلينا عن الأنس الوطف؟[1]

نراه يعاتب أبا نهشل لأنه دفعه إلى الهجاء فيقول:

دعاني إلى قول الخنا واستماعه	أبو نهشل بعد المودة والحلف[2]
وأخطرني للشاتمين، ولم أكن	لأشتم إلا بالتكذب والقرف
فما ثلموا حدّي، ولا فتلوا يدي	ولا ضعضعوا عزمي، ولا زعزعوا كهفي
وهل هضبات ابني شمام بوارح	إذا عصفت هوج الجنائب بالعصف
رجعت إلى حلمي، ولو شئت شردت	نوافذ تمضي في الدلاصية الزغف
أبى لي «العبيدون» الثلاثة أن أرى	رسيل لئيم في المباذاة والقذف
وأجبن عن تعريض عرضي لجاهل	وإن كنت في الإقدام أطعن في الصف
ولما تباذينا فررت من الخنا	بأشياخ صدق لم يفروا من الزحف
جمعت قوى حزمي، ووجهت همتي	فسرت، ومثلي سار عن خطة الخسف[3]
وإني لئيم إن تركت لأسرتي	أوابد تبقى في القراطيس والصحف[4]

فهو يعتب على ممدوحه أن ساقه إلى التهاجي فعرضه للشتم والتقوّل عليه بالكذب الذي لا يمكن أن ينال منه، وهو وإن كان شجاعاً مقداماً في الحرب كما كان أجداده، إلا أنه تراجع عن التهاجي صيانة لهم من الطعن والشتم، وترفعاً عن أن يترك لأسرته من بعده ما يسوء إليهم من هجاء الهاجين.

---

(١) الديوان: جـ٣، ص ١٣٩٨، وهي من الطويل.

(٢) نفسه، ص ١٣٩٩.

(٣) نفسه، ص ١٤٠٠.

(٤) نفسه، ص ١٤٠١.

وقد أورد ابن رشيق رواية تؤيد ما أشرنا إليه من أن البحتري لم يكن ميالاً بطبعه إلى الهجاء، على خلاف ما كان عليه الشعراء الهجاؤون من أضراب ابن الرومي ودعبل مثلاً:

يقول ابن رشيق: «وهجا ابن الرومي البحتري، وابن الرومي من علمت، فاهدى إليه تخت متاع وكيس دراهم وكتب إليه ليريه أن الهدية ليست تقية منه، ولكن رقة عليه، وأنه لم يحمله على ما فعل إلا الفقر والحسد المفرط:

شاعر لا أهابه		نبحتني كلابه
إن من لا أعزه		لعزيز جوابه[1]

وعلى الرغم من أن ابن رشيق يورد تلك الرواية في باب من رغب من الشعراء عن ملاحاة غير الأكفاء ، فالذي لا شك فيه أن ابن الرومي كان في ذروة الكفاءة خاصةً في الهجاء وأن البحتري لم يجبه - بعكس ما يقول في البيت الأول - خشية من لسانه الحاد.

ولعل تلك الصورة عن قلة حيلة البحتري في الهجاء تتضح أكثر من خلال ما سبق المرزباني إليه من رواية عنه وعن ابن الرومي أيضاً، فقد ذكر أنهما اجتمعا فقال البحتري: «عزمت على أن أعمل قصيدة على وزن قصيدة ابن الرومي الطائية في الهجاء»، فقال له ابن الرومي: «إياك والهجاء يا أبا عبادة، فليس من عملك، وهو من عملي»، فقال له: نتعاون. وعمل البحتري ثلاثة أبيات، وعمل ابن الرومي ثمانية، فلم يلحقه البحتري في الهجاء»[2].

ونحسب أن دلالة تلك الرواية واضحة لا تخفى على أحد على الرغم من أن المرزباني في موضع آخر من حديثه عن البحتري، ينسب إليه سوء العهد وخبث الطريقة في الهجاء ويقول: «وكثير من أهل الأدب ينكر خبث لسان علي بن العباس الرومي ويطعن عليه بكثرة هجائه، حتى جعلوه في ذلك أوحد لا نظير له، ويضربون عن إضافة البحتري إليه وإلحاقه به، مع إحسان ابن الرومي في إساءته، وقصور البحتري عن مداه فيه وأنه لم يبلغه في دقة معانيه وجودة ألفاظه وبدائع اختراعاته، أعني الهجاء خاصة»[3].

---

(١) ابن رشيق: العمدة جـ١، ص ١١٠، والبيتان لم يردا في الديوان.
(٢) المرزباني: الموشح، ص ٥١٨.		(٣) نفسه، ص ٥١٥.

ثم نراه يأخذ عليه سوء صنيعه في هجاء نحو من أربعين رئيساً ممن مدحهم.

وعلى أية حال فإن الأمر الطبيعي في شاعر خصب متدفق، وأعني به ابن الرومي أن ينبغ في الهجاء نظراً لما خلق عليه من تشاؤم وما اتسمت به حياته من إخفاق مادي ومعنوي وانقطاع ما بينه وبين المجتمع من جسور المودة والتفاهم، ومن اليسير أن نرى أمور البحتري تسير على العكس من ذلك تماماً فيما يتصل بأبعاده النفسية وصلاته بمجتمعه ومن ثم لم يتيسر له النبوغ في الهجاء ويمكن أن نرى ذلك في الآتي:

أ - أدرك البحتري من الشهرة ما تتطامن من دونه مواهب الشعراء المنافسين. ولذلك لم يكن يهتم بهجائهم إياه لأنه لن ينقصه شيئاً مما أدركه من مجد.

ب - كان البحتري مزهواً بمنزلته الأثيرة لدى الخلفاء والوزراء والقواد، مفتخراً بمكانته الشعرية، وكان لذلك يأبى أن ينزل إلى ملاحاة ومهاجاة من يراهم دونه في الفن والحياة، خاصةً أنه كان يعلم أن الكثير منهم إنما كان يهجوه ليرد عليه فينبه ذكره وقد أشار إلى ذلك صراحة فقال ضمن رثائه غلام قيصر:

وكم من آمل هجوي ليحظى (١) بذكر منه يصعد أو يصوب[1]

جـ - كثيراً ما ذكر أنه كان يكره المهاجاة كي لا يتمادى خصومه في ذلك فيعقب لآله عاراً باقياً، وقد ذكرنا آنفاً ما ورد في مدحه أبا نهشل محمد بن حميد الطوسي مؤيداً ذلك.

د - سبق أن ذكرنا شهرة البحتري الفائقة برفيق العتاب، وقد استطاع به أن يصلح ما كان يفسده الدساسون من علاقاته الطيبة بممدوحيه، وهذا أجدى لديه من أن يصرف طاقته لهجاء الدساسين أنفسهم.

هـ - كان عصر البحتري عصر اثنين من أشهر الهجائين في الشعر العربي كله هما ابن الرومي ودعبل، وقد رأى البحتري أن حياتهما كانت بعيدة عن السعادة والحظ، ولعله - لذلك - كره أن يشتهر بالهجاء وأن يتخذه وكده مثلهما تجنباً لما اتسمت به حياتهما من عسر وقلق...

---

(١) الديوان: حـ ١، ص ٢٥٩، والقصيدة من الوافر.

يقول أبو عبادة ضمن معاتبته ابن حمدون النديم ومدحه إياه:

وقد برئت إلى العريض من فكر مبيرة ولسان غير مضمون
ولست منبرياً بالجهل أجعله صناعة ما وجدت الحلم يكفيني(1)

و ـ كان البحتري في الغالب الأعم يجد خير الجزاء وأجزله نظير مدائحه، وعلى ذلك ينتفي لديه عامل من أهم دوافع الهجاء لدى غيره من الشعراء، وهو ألا يحسن الممدوحون جزاءه، ولا يمنع ذلك أن البحتري ـ في حالات قليلة قد هجا بعضاً ممن مدحهم، وهجا بعض الشعراء أيضاً.

هذا وقد عقب أبو الفرج الأصفهاني على رواية ابن الغوث السالفة عن حرق الهجاء من شعر أبيه بقوله: «الذي وجدناه وبقي في أيدي الناس من هجائه أكثره ساقط...» ومثّل بأبيات من هجائه واستطرد قائلاً: «ومثلها لا يشاكل طبعه ولا تليق بمذهبه، وتنبىء بركاكتها وغثاثة ألفاظها عن قلة حظه في الهجاء، وما يعرف له من هجاء جيد إلا قصيدتان إحداهما في ابن أبي قماش... وقصيدته في يعقوب بن الفرج النصراني»(2).

أما أولى القصيدتين فمطلعها:

مرت على عزمها ولم تقف مبدية للشنان والشنف(3)

وتدور القصيدة حول سخرية البحتري من الحسن بن أبي قماش لما كان من كلف جاريته بأحمد بن صالح بن شيرزاد الذي كان بدوره يعشقها، وقد أخذها ابن أبي قماش إلى بيته، وكان ابن أبي قماش يدعي العلم بالتنجيم، وقد أدار البحتري سخريته وتهكمه حول تلك العناصر فقال:

أبا علي أعزز علي بما أتته ذات الرغاث والنطف
ما للغواني فوارك شمساً وأنت بر بالغانيات حفي
وما نكرن الغداة من غصن يحسن في الانثناء والقصف
أحلى وأشهى من «معبد» نغماً و«ابن سريج»، ونازل «النجف»(4)

---

(1) الديوان: جـ ٤، ص ٢٢٤٨، والقصيدة من البسيط.
(2) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، جـ ٢١، ص ٣٧ ـ ٣٩ (أخبار البحتري).
(3) الديوان: جـ ٢، ص ١٤٠٧، والقصيدة من المنسرح.
(4) نفسه، ص ١٤٠٧.

وقد تقول الأبيات تصبي بها الـ ـغادة خلف الأبواب والسجف
وقد تؤدي عنك الرسالة في الحـ ـب فتأتي كدرة الصدف
قاتلها الله، كيف ضيعت الـ ـعهد، وجاءت سالي والخلف
وقد رأت وجه من تراسله فانحرفت عنك شر منحرف
قد كان حقاً عليك أن تعرف الـ ـمكنون من سر صدرها الكلف
بما تعاطيت في الغيوب وما أوتيت من حكمة ومن لطف
ألست بالسند عند ذا بصر ألا تفق حاسبيه تنتصف؟[1]
وقد بحثت العلوم أجمع واستظـ ـهرت حفظاً مقالة السلف[2]
وما اقتص «واليس» في القضاء وجا بان وما سيّرا من النتف
يا ضيعة العلم كيف يرزقه ذو الخرق منكم والعجب والصلف
تقودها ضلة إلى ملك يروقها بالة سوام والهيف
تصبو إلى مثله إذا نظرت منك إلى حيسة من الجيف
تسوءني أن تساء فيها وأن تفجع منها بالروصة الأنف[3]
وقد تبينت ذاك في الكمد الـ ـبادي عليها. والواكف الذرف
وزهدها في الدنو منك فما تعطيك إلا بالتعس والعنف

الهجاء هنا - كما نرى - يعتمد على التهكم والسخرية، وهذا هو الضرب القوي منه، إن البحتري يستهزىء بابن أبي قماش لأن العواني - رغم حفاوته بهن - يبغضنه ويعرضن عنه على الرغم مما يتمتع به من قوام ممشوق ينثني ويعوج، ومن صوت رخيم يفوق صوت معبلا وابن سريج وحنين بن بلوع الحيري، ومن موهبة شعرية يمتلك بها مشاعر الغيد فيستسلمن له، ومن الواضح أن البحتري يمعن في السخرية بالرجل ثم يقول له إنه كان يتعين عليه أن يدرك بعلمه الغزير ازورار الفتاة عنه وكلفها بغيره ويسفهه لأنه أخذها بنفسه إلى بيت عشيقها الذي تتضح مواهبه مقارنة بمساوىء ابن أبي قماش، فهي متطلعة إلى عشيقها نافرة من مالكها متأبية عليه باكية لقربها منه، ثم لا يلبث البحتري أن يتجه إلى مهجوه يبين له - في سخرية مزرية - مساوئه بالتفصيل، وكأنه يقدم بين يديه حيثيات كراهية الفتاة

(١) الديوان: جـ٣، ص ١٤٠٨.
(٢) نفسه، ص ١٤٠٩
(٣) الديوان جـ٣، ص ١٤١٢

وبيوها عنه:

أنت كما علمت مضطرب الهيـ ثة والقد، ظاهر الجلف
والسن قد بينت فناءك في شدق على ماضغيك منخسف
وجه لعين القسمين يقطعه أنف طويل محدد الطرف
ورتة تحت غنة، قذرت من هالك الراء ذامر الألف
كأن في فيه لقمة عقلت لسانه، فالتوى على حنف
تناصر النوك والركاكة في مخبل الانحناء والحنف[1]
وأعرضت ظلمة الخضاب على عثنون تيس باللؤم منعقف
محرك رأسه توهمه قد قام من عطسة على شرف
سماجةً في العيون فاحشة خلفت في قبحها «أبا خلف»
تروم وصل المها، وأنت كذا؟ هذا لعمري ضرب من السرف[2]

وواضح أن البحتري هنا يعمد للتصوير الكاريكاتوري بالكلمات إمعانا في إبراز مساوىء ابن أبي قماش وقبح منظره. فهو ذو تكوين متنافر ووجه دميم يشقه أنف طويل وتعتمه لحية مصبوغة، وهو ذو قوام سيء الهيئة مضطرب الحركات بالإضافة إلى عيوبه الفاحشة في النطق وكأنه في كل ذلك خليفة القرد في السماجة.

ومن الواضح أن البحتري وفق فنياً في هذا الهجاء لأنه لم يعمد إلى ما عرف عنه من الشتم الصريح وإنما اعتمد على التلميح أولاً، وإن كان قد عمد إلى التجريح الصريح في خاتمتها، كما أن السخرية اللاذعة المعتمدة على الحقائق المتصلة بابن أبي قماش في عمله وما عرف عنه من هواية الفلك والزيج، وصداقته لأحمد ابن صالح وما كان من انصراف جاريته عنه إلى هذا الأخير، كل ذلك أضفى على الهجاء في تلك القصيدة طابعاً فنياً لا بأس به.

هذا وقد هجا الوليد يعقوب بن الفرج بقصيدة طويلة مطلعها:

تظن شجوني لم تعتلج وقد خلج البين منْ قد خلج[3]

وبعد أن يتغزل في عشرة أبيات يتخلص في البيت الحادي عشر تخلصاً مناسباً

---

(١) الديوان: جـ٣، ص ١٤١٣.
(٢) نفسه، جـ١، ص ٤١٩، والقصيدة من المتقارب.
(٣) نفسه، ص ١٤١٤.

ليفرغ لهجاء يعقوب - الذي كان مقيمًا بحلب - في واحد وثلاثين بيتاً، يقول البحتري:

سقى حلباً حلبَ مسبل من الغيث يهمي بها أو يثج
وإن حال من دون حقي فلم يسلمه يعقوبها «ابن الفرج»
أيتلف «يعقوب» مالي لديه و«يعقوب» متئد لم يهج

ويوضح البحتري أن سبب الهجاء هو أن يعقوب حجب عنه حقاً من حقوقه لديه، وكان المهجو نصرانياً، فاندفع البحتري لذكر كثير من طقوس الكنيسة كالسرج والناقوس والصليب والعشاء والمذبح ومدرجاته، مذكراً يعقوب أن جحده لحقه يتعارض مع تعاليم ديانته.

ولكنا نلاحظ أن البحتري يعمد في غير قليل من أبيات القصيدة إلى الشتم المباشر، مما يهبط بقيمة القصيدة عن سابقتها من حيث التقييم الفني الذي يرفع من قيمة الهجاء المعتمد على التهكم والتلميح.

والأسباب التي كانت تدفع البحتري للهجاء غالباً ما تعود لعدم مكافأته على مدحه وضيقه بالحجاب وتعنتهم، وبمن ينقدون شعره أو يسرقونه، وثورته على من لا يشكرون أفضاله عليهم، ومن الواجب القول إن الشعراء آنذاك كانوا محترفين، وعلى ذلك فإن عدم الثواب على المدح كان منافياً للعرف وموجباً للهجاء وفقاً لمجريات الأمور آنئذ، ومن الممكن القول إن هذا السبب بالإضافة إلى سخط البحتري على تحكم الحجاب ربما أثرا في هجاء البحتري في المرحلة الأولى من حياته قبل أن يلمع نجمه ويحقق الشهرة والثراء.

يهجو البحتري المدعو أبا جعفر لأنه لم يكافئه على مدحه إياه فيقول:

يا «أبا جعفر» بأي مكان ضاع مني رأي وضاع لساني
وامتداحيك، لا لشيء ولكن هذيان من شاعر مجان
لا ألوم اللؤم الذي جاء من فعلك لكنني ألوم الأماني[1]

ومن الواضح أن حديثه عن لؤم أبي جعفر، وأمانيه الشخصية التي لم

---

(١) الديوان: جـ ٤، ص ٢٢٨٣، والأبيات من الخفيف

تتحقق، يوحي بأنه لم ينل ما يرفعه من عطاء ويعتقد محقق الديوان أن القطعة يرجع تاريخها إلى ٢٣٣هـ(١)

وقال يهجو سعداً النوشري الحاجب

وأظلمت حين لبست السوا ... د ظلام الدجى لم يسير راكبه(٢)
ولما حضرنا لأذن السوريـ ... ـر وقد رفع الستر أو جانبه
ظللنا نرجم فيك الظنون ... أحاجبه أنت أم حاجبه(٣)

والبحتري لا يهجو سعداً لتعنته، ولكن لأنه - كما تدل الأبيات - لم ترق له هيئته

وقال هاجياً الحارثي لأنه يكيد له ويسرق شعره:

يا حارثي وما العتاب بجاذب ... لك عن معاندة الصديق العاتب
ما إن تزال تكيده من جانب ... أبداً، وتسرق شعره من جانب(٤)

ويورد الصولي في أخباره عن البحتري تلك الرواية التي توضح ضيق البحتري بما يوجه إلى شعره من نقد فيقول:

«وحدثني الحسين بن إسحق قال: أنشد أحمد بن الحارث الخزاز شعراً للبحتري فعاب منه شيئاً فبلغ ذلك البحتري فقال:

الحمد لله على ما أرى ... من قدر الله الذى يجري(٥)

وبقية الهجاء كالآتي:

ما كان ذا العالم من عالمي ... يوماً ولا ذا الدهر من دهري
يعترض الحـ ـان في مطلبي ... ويحكم الخزاز في شعري(٦)

---

(١) نفسه، ص ٢٢٨٣ الحاشية
(٢) الديوان جـ ١، ص ٢٧٢، من المتقارب.
(٣) نفسه، ص ٢٧٢
(٤) الديوان جـ ١، ص ٢٨، من الكامل
(٥) الصولي أخبار البحتري، ص ١٢٦
(٦) الديوان جـ ٢، ص ١٠١٥، والأبيات من الرجز

وقال البحتري يهجو أحمد بن إبراهيم بن رياح لجحوده فضلاً له عليه:

هجاني النغيل وما خلتني ... أخاف هجاء أبي حرمله
وقد كنت أطنب في وصفه ... وتثبيت نسبته المشكله
فإن يك أخلف ظني به ... وحال عن العهد أو بدله[1]
فما كنت أول من فاته ... لدى صاحب بعض ما آمله
ألم أختصصك بما قد علمـ ... ـت من الود [illegible] المكملة؟
وأسأل فيك أبا صالح ... وما كان حقك أن أسأله
وكان جزائي ما قد علمـ ... ـت، وما لم يكن لك أن تفعله
أراك رجعت إلى جدك الـ ... ـشريف وقصته المعضلة[2]

وأبو حرملة المذكور في البيت الأول هو مزين كما يذكر صاحب الديارات[3].

ولعل هجاء الشاعر في بني ثوابة وبني عبد الأعلى من هجائه القوي الذي لم يلجأ فيه إلى القذف والسب وإنما غلبت عليه روح السخرية المؤلمة يقول البحتري:

قصة التل، فاسمعوها عجابة ... إن في مثلها تطول الخطابه
ادّعى التل فرقتان تلاحوا: ... «آل عبد الأعلى» و«آل ثوابه»
حكم الحاكم و«الجنيدي» فيهم ... بصواب، فلا عدمنا صوابه
احفروا التل يا بني عبد الأعلى ... وأثيروا صخوره وترابه[4]
إن وجدتم فيه شباك أبيكم ... كنتم دون غيركم أربابه[5]
أو وجدتم محاجماً إن حفرتم ... زال شك العصابة المرتابه
فبدت جونة من الخوص فيها ... آلة الشيخ وهو جد لبابه
«خالد» لاشى الأله صداه ... فبنوه اللئام شانوا الكتابه[6]

والبحتري يسخر من كلا الفريقين المتنازعين ويرى أن جد بني عبد الأعلى

---

(١) نفسه، جـ٣، ص ١٨٩٤. والأبيات من المتقارب.
(٢) نفسه، ص ١٨٩٥.
(٣) أبو الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي: الديارات، ص ١٠٠، تحقيق كوركيس عواد، بغداد سنة ١٩٥١.
(٤) الديوان: جـ١، ص ١٦٧، والقصيدة من الخفيف.
(٥) نفسه، جـ١، ص ١٦٧.
(٦) نفسه، ص ١٦٨.

كان سماكاً وجد بني ثوابة كان حلاقاً.

وأياً ما كان الأمر، فالبحتري كان خافت الصوت في الهجاء وقد قال بذلك الأقدمون كما أسلفنا وأيدهم المحدثون في هذا الرأي فقال الأستاذ أنيس المقدسي «وأقل بضاعة البحتري في ديوانه الهجاء»[1]، والشاعر في رأي الدكتور أحمد بدوي «غير مطبوع على الهجاء»[2] ويذهب الأستاذ البصير إلى أن هجاءه «قليل الجمال ضئيل القيمة من الناحية الفنية، على أن بعضه لا يخلو من ظرف وفكاهة»[3]. ونحن مع القدماء والمحدثين فيما ذهبوا إليه وقد أسلفنا الأسباب النفسية والموضوعية التي جعلت من ضعف البحتري في الهجاء ظاهرة طبيعية، ونضيف إلى ذلك أننا من الناحية الإنسانية على الأقل - لا نرى في ضعف شاعر ما في الهجاء أمراً يدعو إلى القلق أو الأسف.

---

(١) أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي ص ٢٤٨

(٢) أحمد أحمد بدوي: حياة [illegible] وفنه ص ١٠٩

(٣) محمد مهدي البصير: في [illegible] ص ٢٦٢

البـاب الرابـع

أساليب الصناعة عند البحتري

الفصـل الأول

اللفظ ـ تجاور اللفظين ـ ما بين اللفظ والمعنى من تضافر ـ تنضيـد المعاني ـ الارتقـاء بالمعـاني ـ الابتداءات والانتقالات والنهايات ـ البديع.

اللفظ في شعر البحتري:

اشتهر البحتري بصفاء لغته، وبمقدرته الفائقة على انتقائها، وعلى الرغم من أن قيمة اللفظة ومقدرته على الأداء إنما تظهران في سياق التركيب الأدبي، فإن البلاغيين ـ متأثرين بالحضارة الباهرة التي شملت الدولة الإسلامية خاصة العراق ـ قد وضعوا شروطاً ومواصفات يتعين أن تتوافر في اللفظ، وكان البحتري باستعداده الذي صقلته الحضارة والثقافة ذا شعور قوي وإدراك فائق لتلك الشروط والمواصفات.

ولقد ذهب ابن جني إلى أن العرب يعنون برقي اللفظ خدمة للمعنى فقال: «فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها، وحموا حواشيها وهذبوها، وصقلوا غروبها وأرهفوها، فلا ترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني، وتنويه بها وتشريف منها، ونظير ذلك إصلاح الوعاء وتحصينه، وتزكيته، وتقديسه، وإنما المبغي بذلك منه الاحتياط للموعى عليه»[1].

وبوسعنا أن نرى في ذلك افتئاتاً على عنصر من عناصر الصياغة وتقليلاً من أهميتها في الأدب، وقد ذهب الرافعي إلى أن تمدّن العرب ورقيهم اللغوي ـ لا رغبتهم في خدمة المعنى ـ كامن وراء بناء لغتهم على أسباب لسانية من عذوبة المنطق ومراعاة النسب اللفظي بين الحروف فلا يتجاور في الكلمة حرفان متنافران كالغين

(١) أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، جـ١، ص ٢١٧.

مع الحاء أو القاف مع الكاف، ويرى الرافعي أن العرب تميل «فطرة عما يلزم كلامها الجفاء إلى ما يلين حواشيه ويرقها، وهذه العناية منهم بتأليف الكلمات من حروف متناسبة كانت السبب الطبيعي لعنايتهم بتأليف الألفاظ وإحكام الكلام، وتوخيهم إلى روعة الأسلوب وفخامة التركيب»[1].

والحق أن ما رآه الرافعي في هذا الخصوص يعبر عن الحقيقة إلى حد كبير، فالعناية باللفظ العربي تدل على تمدن لغوي، والشعراء الأدباء الذين يأخذون بذلك إنما يلتزمون ويعملون بقوانين هذا الرقي ويحافظون عليه، وكان ذلك شأن البحتري حينما اهتم باختيار اللفظ الذي يسهم في بناء الجملة، وإذا علمنا أن العربي مفطور على معرفة لفظه والنطق به، وأن الخطأ قد يعتور المعنى لا اللفظ، اتضح لنا مدى الإنجاز الذي حققه البحتري حين أضاف إلى عملية التصفية والتنقية جهداً جديداً شهد له به.

وقد اتجه نقد القدماء في الغالب إلى الألفاظ، وكان معظم نقد أبي العلاء المعري لشعر البحتري في عبث الوليد قائماً على نقد الألفاظ من ناحية التوسع في الدلالة على المعاني ومخالفة القياس والاشتقاق كما سنورد في هذا الفصل.

كان البحتري يتوخى أن يكون اللفظ ـ خاصةً إذا كان من ألفاظ الاشتقاق ـ عربياً خالصاً، فإذا كان علماً أعجمياً لشخص أو مكان فإنه كان يستعمله لأن ذلك لا يغير من أصول اللغة يقول البحتري:

والمنايا مواثل، و«أنو شر	وان» يزجي الصفوف تحت الدرفس
وتوهمت أن كسرى «أبرويـ	ـز» معاطي و«البلهبذ» أنسي
وأعانوا على كتائب «أريا	ط» نطعن على النحور ودعسي

ويقول عبد العزيز سيد الأهل: «وأبو تمام خالف هذا الرأي فاشتق من الأعجمية أفعالاً أما البحتري فلم يتجاوز الحد ولم يخلط النغم»[3].

ويمكن القول إن البحتري ـ على وجه العموم ـ قد اختار ألفاظه العربية

---

(١) مصطفى صادق الرافعي: تاريخ الآداب العربية، جـ١، ص ٢٢١، نشرة محمد سعيد العريان، ط ١ التجارية الثانية سنة ١٩٤٠.

(٢) الديوان: جـ٢، ص ١١٥٦، ١١٥٨، ١١٦٢.

(٣) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحتري، ص ٥١.

الخالصة بعيدة عن التوعر، بتسمةً بالإلفة والقرب من القلوب والعقول، وكان ذلك مستفيداً بما أخذ على أبي تمام، من جهة، ومتأثراً بمتطلبات الحضارة من جهة أخرى، تلك الحضارة التي - وإن كانت قد أدت إلى تعقيد المعاني - فإنها قد دعت إلى تقريب اللفظ، وكان البحتري في صنيعه هذا متجاوباً مع من ينشدهم شعره من الخلفاء والوزراء والقواد والكتاب وكثيراً منهم من الموالي الذين وإن كانوا قد ثقفوا العربية، فإنهم - أو فإن الكثير منهم ومن العرب الخلص - لا يعرفون الغريب ولا يسيغون الحواشي من الألفاظ، بالإضافة إلى أن الألفاظ الجافية الوعرة لا تتواءم وتلك الرفاهية والنعيم العباسيين.

وإن كان البحتري يقصد إلى ذلك الانتقاء قصداً، فإن الألفاظ العربية ذاتها لا تقبل بينها لفظاً أعجمياً إلا إذا صقل بصقالها واتسم بطابعها، وكأنها حبات عقد ثمين لا تقبل في سلكها جوهراً غريباً إلا إذا صقل بصقالها، وذلك هو شأن اللغة العربية حتى يومنا هذا.

غير أن من طريقة البحتري ألّا يستخدم في شعره كل لفظ عربي، وكان يشعر بحاجة اللغة إلى التصفية فبعض الألفاظ قد يفسد وجوده رونق اللغة وصفاءها ويقول البحتري في ذلك:

إذا نحن كافأناكم عن صنيعة	أنفنا، فلا التقصير منا ولا الكفر
بمنقوشة نقش الدنانير ينتقي لها	اللفظ مختاراً كما ينتقى التبر
تبينت أمام الريح منها طليعة	وغدوتها شهر، وروحتها شهر
توفي ديون المنعمين، ويقتني	لهم من بواقي ما أعاضتهم فخر[1]

وفي ديوان الشاعر - وهو يقرب من ستة عشر ألف بيت - لا تمثل القصائد الضادية أو الطائية مثلاً، إلا نسبة قليلة منه، فعلى روي الضاد له مائة وواحد وتسعون بيتاً[2]، وعلى روي الطاء له سبعة وخمسون بيتاً[3]، ولم يكن ذلك إلا نتيجة لتوخي الشاعر ما يراه مناسباً وقريباً مألوفاً فينتخبه رؤيا لقصائده

ولا نعني بذلك أن الشاعر تجنب تماماً الألفاظ الغريبة، فقد استخدم منها أعداداً كثيرة، ويرى بعض الباحثين أن البحتري قد فعل ذلك تقليداً لأبي تمام

---

(١) الديوان: جـ ٢، ص ٨٧٥.

(٢) نفسه، ص ١١٩٣.

(٣) نفسه، ص ١٢٢٣

ولكي لا يعاب بقلة محفوظه، بينما يرى آخرون أن الشاعر استخدم هذا الغريب لأنه لم يجد لمواضعه سواه، وقد استخدمه في القصائد الموجه إلى الأدباء والعلماء، على حين أبقى على طريقته في استخدام الألفاظ القريبة في غالبية شعره[1].

وفي مدحة له في الفتح بن خاقان يستخدم البحتري ذلك الغريب من الألفاظ حين يقول:

فلا وصل إلا أن يطيف خيالها بنا تحت جؤشوش من الليل أسفع[2]

والجؤشوش: الصدر، والأسفع: الأسود. ثم يقول في وصف الإبل:

سيحمل همي عن قريب وهمتي قرا كل ذيال حلال جلنفع[3]

والجلنفع: الغليظ الشديد من الإبل، والجلنفع: المسن وأكثر ما توصف به الإناث، والقرا: الظهر، والذيال: طويل الذيل.

ويقول في نفس القصيدة أيضاً مبيناً كرم الفتح:

تؤمل نعماه، ويرجى نواله لعان ضريك أو لعاف مدقع[4]

والضريك: هو الفقير السيء الحال.

وفي بيان مهابته وشجاعته يقول:

إذا ما مشى بين الصفوف تقاصرت رؤوس الرجال عن طوال سميدع[5]

والطوال: هو الطويل. والسميدع: هو السيد الكريم الشريف الشجاع.

ويقول أيضاً:

هجوم على الأعداء من كل وجهة إذا هجهجوا في وجهه لم يروع[6]

---

(١) عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحتري، ص ٥٢.
(٢) الديوان: جـ٢، ص ١٢٣٧، والحاشية رقم ٤.
(٣) نفسه، ص ١٢٣٨، والحاشية رقم ١٤.
(٤) نفسه، ص ١٢٣٩، والحاشية رقم ١٨.
(٥) الديوان: جـ٢، ص ١٢٣٩، والحاشية ٢٠.
(٦) نفسه، ١٢٤٠، والحاشية رقم ٣٦.

وهجهج: الفحل في هديره أي صاح صياحاً شديداً.

ويرجع تاريخ تلك القصيدة إلى عام ٢٣٥هـ، ويعني هذا أن البحتري كان في الثلاثين، ومن ثم يمكننا أن نرد ذلك الكلف بالغريب واستخدامه إلى تأثيرات حياته في البادية أيام صباه بالإضافة إلى أن الفتح كان رئيساً وعالماً أديباً، ولا يمتنع لدينا أن اتباع البحتري لأبي تمام في غريبه سعياً لإثبات رسوخ قدمه وتمكنه من اللغة كان بين دوافعه لاستخدام الغريب في بعض الأحيان، ولعله من المناسب أن نذكر أن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر قد هجا البحتري بقصيدته التي مطلعها:

أجد هذا المقال أم لعبة   أم صدق ما قيل فيه أم كذبة[1]

ويقول فيها:

والثكل واليتم محدقان به   فليته بث عمر، شجبه[2]

ويتهكم البحتري على عبيد الله لاستخدامه كلمة «الشجب» بمعنى الحزن والهلاك[3]، ويقف منه موقف الناقد المتمكن من أسرار اللغة داعياً إلى ضرورة التأمل والموازنة والاختيار فيقول:

لو أن ذاك الشريف وازن بيـ   ـن اللفظ واختار. لم يقل شجبه[4]

ثم لا يلبث أن يكشف لنا عن مذهبه الذي اتخذ، وكده، لا في دقة اختيار اللفظ فحسب، بل في الإدراك الكامل للتوازن الواجب بين اللفظ والمعنى وأهمية كليهما في العطاء الشعري فيقول:

واللفظ حلي المعنى، وليس يريـ   ـك الصفر حسناً يريكه ذهبه[5]

ويرى محقق الديوان أن القصيدة أنشئت سنة ٢٦٩[6]، ومؤدى ذلك أن شاعرنا كان في قمة نضجه الفني فهو قد تجاوز الستين، وامتلك أدوات فنه مصقولة شامخة، وبلغت لغته غاية الصفاء بعد أن تفاعلت تماماً مع رفاهية ورقة الحضارة العباسية الفارسية الزاهية وفي الحق أنه بإمكاننا القول إن البحتري بمركوز طبعه

(١) الديوان: جـ ٤، ص ٢٤٨١.
(٢) نفسه، ص ٢٤٨٨.
(٣) نفسه، ص ٢٤٨٨، والحاشية رقم ٢.
(٤) الديوان: جـ ١، ص ٢٠٩.
(٥) الديوان: جـ ١، ص ٢٠٩.
(٦) نفسه، ص ٢٠٩ الحاشية.

وبمكوناته الفنية المبكرة. كان يستشعر ويدرك تماماً ما ينبغي أن يكون عليه اللفظ في لغة الشعر، وما ينبغي أن يتواصل بينه وبين المعنى من جسور كي يكون الأداء الشعري في أوج مقدرته على العطاء.

وفي مدحة له في محمد بن عبد الملك الزيات أنشأها البحتري عام ٢٣١[١] ومطلعها:

بعض هـذا العتاب والتفنيد   ليس ذم الوفاء بالمحمود

نراه ـ من خلال إشادته بطريقة ممدوحه في الكتابة ـ يعرض لما يتعين أن يكون عليه اللفظ في ذاته وفي علاقته بغيره وبالمعنى فيقول:

حجج تخرس الألدّ بألفا   ظ فرادى كالجوهر المعدود
ومعانٍ لو فصلتها القوافي   هجنت شعر «جرول» و«لبيد»
حزن مستعمل الكلام اختياراً   وتجنبن ظلمة التعقيد
وركبن اللفظ القريب فأدركـ   ـن به غاية المراد البعيد
كالعذارى غدون في الحلل الصفـ   ـر إذا رحن في الخطوط السود[٢]

فالمعاني والأدلة العقلية لا بأس من أن ترد على أن يصفّيها الوجدان من جفافها وأن تجد الألفاظ المختارة المبرّأة من الوعورة والتعقيد والتي هي في ألقها وأناقتها كالجوهر المعدود وفي إلفتها قريبة لصيقة بالنفوس فتطير بأجنحتها لتدرك آفاقها البعيدة.

بل إننا نجد الشاعر في عام ٢٢٨[٣] وهو في الرابعة والعشرين من عمره ينشىء مدحة في الحسن بن وهب الكاتب يكشف فيها مبكراً عن اتجاهه العميق في التعامل مع الألفاظ ففي تلك البائية التي مطلعها:

من سائل لمعذر عن خطبه   أو صافح لمقصر عن ذنبه؟

يصف البحتري طريقة ممدوحه في الصياغة والتي تنبىء عن وجهة نظره في الانتقاء، ومعدن الألفاظ المختارة فيقول:

---

(١) نفسه، ص ٦٣٢ الحاشية.

(٢) نفسه، ص ٦٣٨.

(٣) نفسه، ص ١٦٣ الحاشية.

وإذا دجت أقلامه ثم انتحت ... برقت مصابيح الدجى في كتبه
باللفظ يقرب فهمه في بعده ... منا، ويبعد نيله في قربه[1]

فالمعنى في كتابات ابن وهب مكشوف واضح الدلالة، وقد استطاع - بموهبته وفنه - أن يصوغه باللفظ الذي نعيه ونفهمه ويصعب علينا نواله وكأنه السهل الممتنع.

فالبحتري إذن كان مدركاً لقيمة اللفظ باعتباره عنصراً من عناصر الصياغة الشعرية وقد نجح في تطبيق ذلك تماماً، بل نراه يعتبر التوفيق في ذلك معادلاً توفيق القائد في إعداد جنده طلباً لإحراز النصر فيقول ضمن عتابه إسماعيل بن شهاب:

اسمع لغضبان تثبت سماعه ... فبدأك قبل هجائه عتابه
تالله يسهر في مديحك ليله ... متململاً، وتنام دون ثوابه
يقظان ينتخب الكلام كأنه ... جيش لديه يريد أن يلقي به[2]

ولقد كان تناول المعري لشعر البحتري بالنقد في كتابه «عبث الوليد» نقداً لغوياً في المحل الأول يهتم بقواعد اللغة وما ورد ذكره في التراث، وما لم يجر عليه الاستعمال والعرف، ومن ثم نرى ونحن بصدد الحديث عن طريقة البحتري في استخدام اللفظ أن نلم بشيء من صنيع المعري في كتابه.

يورد أبو العلاء قول البحتري:

فلعلني ألقى الردى فيريحني ... عما قليل من جوى البرحاء[3]

والبيت في المقدمة الغزلية لمدحة للشاعر في أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري[4]. ويعلق على استخدام البحتري كلمة «لعلني» قائلاً: «الأكثر في كلامهم لعلي. وبها جاء القرآن، وربما جاء لعلني[5]» ثم يستشهد ببيت لحاتم الطائي على

(١) الديوان: جـ ١، ص ١٦٥.
(٢) نفسه، ص ٨٨.
(٣) نفسه، ص ٦.
(٤) نفسه، ص ٥.
(٥) أبو العلاء المعري: عبث الوليد، تحقيق محمد عبد الله المدني ط. الترقي دمشق ١٣٥٥هـ - ١٩٣٦م، ص ١٩.

جواز استخدام لعلني وهو قوله:

أريني جــواداً مــات هــزلاً لعلني   أرى مـا ترين أو بخيـلاً مخلدا[1]

ويعلق على قول البحتري في نفس القصيدة:

في عــارض يـدق الـردى ألهبتـه   بصــواعق العــزمــات والآراء[2]

بقوله: «الأصل أن يكون بعد الراء من الآراء همزة فقال الأراءء على القلب كما قالوا الآسار في الأسئار جمع سؤر أي بقية، والقلب في الأراءء أوجب لأن في الكلمة ثلاث همزات»[3].

ثم يورد البيت التالي في نفس القصيدة وهو:

أشـلى على «منـويل» أطـراف القنا   فنجــا عتيق عتيقــة جــرداء[4]

ويعلق عليه قائلاً:

«ينكر عليه أنه قال أشلى في معنى أغرى، والمعروف أن الإشلاء في معنى الدعاء لا معنى الإغراء»[5].

ثم لا يلبث أن يورد استخدام الكميت للإشلاء بمعنى الإغراء فيقول: «وقد حكي أن الكميت استعمل الإشلاء في الإيساد، ويروي هذا البيت في شعره:

خرجت خروج القدح قدح ابن مقبل   على الرغم من تلك النوابح والمشلي

وإنما ينكر ذلك من يرده إلى السماع فأما من يحمل على القياس فهو عنده جائز لأنه يجعل الإشـلاء دعاء للمشلي إلى أذاة المشلى عليه»[6].

وفي الممدوح نفسه يقول البحتري مدحة مطلعها:

يـا أخا الأزد مـا حفظت الإخـاء   لمحب، ولا رعيت الـوفـاء[7]

ويورد المعري منها قول الشاعر:

---

(١) أبو العلاء المعري: عبث الوليد، ص ١٩.
(٢) الديوان: جـ ١، ص ١٢.
(٣) المعري: عبث الوليد، ص ٢١.
(٤) الديوان: جـ ١، ص ١٢
(٥) المعري: عبث الوليد، ص ٢١.
(٦) نفسه، ص ٢٢.
(٧) الديوان: جـ ١، ص ١٣.

لم تنم عن دعـائهم حين نـادوا   والقنـا قـد أسـال فيهم قنـاء[1]

ويعلق على مد البحتري كلمة قناة فيقول: «مد القنا في آخر البيت وهو من القناة الجارية، وأصله مأخوذ من التشبيه بالقناة الثابتة، ومد المقصور سائغ عند كثير من أهل العلم، وقد كثر في أشعار المحدثين. فأما الفصحاء المتقدمون فهو في أشعارهم قليل»[2].

ويمدح أبو عبادة الفتح بن خاقان ببائية مطلعها:

منـا أنت من مجفـوة لم تعتب   ومعـذورة في هجـرهـا لم تؤنب[3]

ويورد منها أبو العلاء قول الشاعر مشيداً بشجاعة الفتح:

ولـو لم تـدافـع دونها لتفـرقت   أيادي سبا عنها «سباء بن يشجب»[4]

ويعلق على مد البحتري كلمة سبأ، بقوله: «ما علمت أحداً من الشعراء مد سبأ، وذلك جائز على القياس، وإنما استعمله الفصحاء مهموزاً بغير مد»[5] ويدعم المعري رأيه بأن يورد قول النابغة الجعدي:

من سبـأ الحـاضـرين مـأرب إذ   يبنـون من دون سيلها العـرمـا[6]

وسبأ تصرف وتمنع من الصرف وتمد وتقصر[7].

ويمدح الشاعر أبـا عامر الخضر بن أحمد برائية مطلعها:

عنـد العقيق، فما ثلاثٌ ديـاره   شجن يزيد الصب في استعباره[8]

ويورد منها أبو العلاء قوله:

ومن أجل طيفك عـاد مظلم ليله   أهـوى إليـه من بيـاض نهاره[9]

ويعلق المعري على قوله: «أهـوى إليه» بقـوله: «أهـوى إليه كلمـة غير مستعملة، ويجوز أن يكون أبو عبادة سمعها في شعر أو يكون قاسها على قولهم هو

(١) المعري: عبث الوليد، والديوان جـ ١، ص١٦.
(٢) المعري: عبث الوليد، ص ٢٥.
(٣) الديوان: جـ ١، ص ١٩٠
(٤) نفسه، ص ١٩٤.
(٥) المعري: عبث الوليد، ص ٤٧
(٦) نفسه، ص ٤٧، وانظر الحاشية رقم ١
(٧) نفسه، حاشية رقم١
(٨) الديوان: جـ ٢، ص ٨٦٦.
(٩) المعري: عبث الوليد، ص ١١٤، وبالديوان، «أعطى لديه من مضيء نهاره» ص ٨٦٧.

أحب إليه من غيره، والأصل المعتمد في ذلك أن قولهم هذا أفعل من هذا ينبغي أن يكون مأخوذاً من فعل الفاعل، كقولك هذا السيف أقطع من هذا لأنك تقول قطع السيف وكذلك جميع الباب إلا أن يشذ منه شيء فإن قلت هذ الرجل أضرب من هذا وأنت تريد أنه ضرب أكثر مما ضرب فهو غير مستعمل لأن أفعل منك وفعل التعجب إنما يبنى من فعل الفاعل لا من فعل لم يسم فاعله، إذا قال هذا أهوى من فلان فمعناه أشد هوى منه، وهو مأخوذ من هوى الرجل، وأبو عبادة لم يرد إلا أخذه من هوى فأما حمل هذه اللفظة على أحب فإن تلك استعملت في مواضع لم تستعمل فيها هذه لأنهم قالوا حب إلينا ولم يأت في ذلك هويت»[1]

ويذكر المعري من نفس القصيدة قول البحتري

إما غني زاد في إغنائه ... أو مقتر يسدى على إقتاره[2]

ويعلق على استخدامه أو بعد إما بقوله «وإنما الوجه أن تكرر في التخيير والشك والإباحة فيقال جاءني إما فلان وإما فلان، وجالس إما أخاك وإما جارك، واشرب إما العسل وإما اللبن، وأو ضعيفة في هذه المواضع كلها»[3]

ثم يورد المعري بيتين من مدحة للشاعر في المتوكل وهما:

بسر من را لنا إمام ... تأخذ من بحره البحار
يداه في الجود ضرتان ... عليه كلتاهما تغار[4]

وعلق على البيتين بقوله: «قال را فحذف الهمزة... وقوله ضرتان لا يخلو من أحد ثلاثة أوجه كلها رديء، أن تنون فلم يأت بتنوين حركة الاثنين إلا أن يقع في القوافي فينونها الذي ينون القوافي كيف وقعت فيقول: (نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل).

(١) أبو العلاء المعري: عبث الوليد، ص ١١٥.
(٢) الديوان: جـ ٢، ص ٨٦٧
(٣) المعري: عبث الوليد، ص ١١٥.
(٤) نفسه، ص ١١٥، وقد ورد البيتان في الديوان جـ ٢، ص ١٠١٤ كالآتي:

بسر من را لنا إمام ... تغرف من بحره البحار
كلتا يديه تفيض سحا ... كأنها ضرة تغار

ونحو ذلك، وهي لغة رديئة، وإن أمكن الكسرة حتى تصير ياء فهو قبيح جداً إلا أنهم قد ادعوا ذلك في مواضع... وإن لم ينون ولم يلحق ياء كان في الوزن اختلال لا يعرف الفحول مثله»[1].

ومن قصيدة في مدح أبي سعيد الثغري ومطلعها:

فيم ابتداركم الملام ولوعاً   أبكيت إلا دمنةً وربوعا[2]

يذكر المعري قوله:

ومريضة اللحظات يمرض قلبها   ذكر المطامع عفة وقنوعا[3]

وعلق على استخدام البحتري كلمة القنوع في البيت بقوله: «استعمل القنوع في معنى القناعة وذلك جائز إلا أن المشهور أن تكون القناعة الرضا والقنوع السؤال»[4].

ومن مدحة الوليد في الحسن بن وهب «....» ومطلعها:

خذا من بكاء في المنازل أو دعا   وروحا على لومي بهن أو اربعا[5]

يورد المعري قوله:

أمولعة بالبين رب تفرق   جرحت به قلباً بحبك مولعا
ومن عاثر بالشيب ضاعف وجده   على وجده إن لم تقولي: لعا

ويعلق على البيتين قائلاً: «إن صحت الرواية فهو لفظ رديء لأنه قال: «رب تفرق» ثم قال: «ومن عاثر» وإنما هذا من مواضع كم فيصح اللفظ إذا قال كم من تفرق وإذا كانت الرواية على ما وجد احتاج أن يضمر«كم» وذلك قليل مفقود، وقد يجوز فيه وجوه غير هذا الوجه ولكن الشعر لا يحتملها لأن مذهب القائل معروف، ولو قال وكم عاثر لسلم الكلام من التعسف»[6].

---

(١) نفسه، ص ١١٦.
(٢) الديوان: جـ٢، ص ١٢٥٣.
(٣) نفسه، ص ١٢٥٤.
(٤) المعري: عبث الوليد، ص ١٣٢.
(٥) الديوان: ص ١٢٦٣.
(٦) المعري: عبث الوليد، ص ١٣٢، والديوان: جـ٢، ص ١٢٦.

ومن القصيدة نفسها يذكر البيت:

هم ثأروا الأخدود ليلة أغرقت رماحهم في جمة البحر تبعا[1]

ويعلّق عليه بقوله: «الذي غرق من ملوك اليمن في البحر لما أرهقته الحبشة هو ذو نواس الحميري ولم يكن يقال له تبع إلا أن هذا يحتمله الشعر على أن يجعل كل ملك للعرب تبعاً. كما جعلوا كل ملك للروم قيصر، وكل ملك من ملوك الحيرة النعمان»[2].

هذا، ونحن نرى البحتري يتوسع أحياناً في استعمال الألفاظ، ويجوز أن يستقيم اللفظ مع الاتجاه به إلى الكثير من المعاني وحمله على أوجه مختلفة.

فمن قصيدة للشاعر في إبراهيم بن المدبر مطلعها:

بأنفسنا، لا بالطوارف والتلد
نقيك الذي تخفي من الشكو أو تبدي[3]

يورد المعري قول البحتري:

بنا معشر العوّاد ما بك من أذى فإن أشفقوا مما أقول فبي وحدي[4]

وعلق على البيت بقوله: «إذا سكت على النصف الأول احتمل معنيين: الإخبار والدعاء، فالإخبار كمعنى قولهم للعليل: نحن أعلاء لعلتك ومرضى لمرضك، أي أنّا حملنا من ذلك هماً عظيماً حتى قد مرضنا له، فهذا دعوى منهم أنهم أهل سقم مثل الممدوح، والدعاء إنما هو بالتمني لا يوجب أن بهم علة ولا مرضاً لأجل سقمه كما يقال للمريض: ليكن بي مرضك، وما في القول الأول وما بعدها في موضع رفع بالابتداء، وفي القول الثاني يكون الفعل مقدراً كأنه قال لينتقل إلينا ما بك أو لينزل بنا، فإذا جاء النصف الثاني شهد أن النصف الأول على معنى الدعاء لأنه دل بذكر الإشفاق على أنه داع لا مخبر»[5].

---

(١) الديوان: جـ٢، ص ١٢٦٥.

(٢) المعري: عبث الوليد، ص ١٣٢.

(٣) الديوان: جـ٢، ص ٧٥٦، وعبث الوليد، ص ٩٩ الشطر الأول.

(٤) المعري: عبث الوليد، ص ٩٩، وقد ورد البيت في الديوان «وإن أشفقوا» جـ٢، ص ٧٥٦.

(٥) نفسه، ص ١٠٠.

وكانت رغبة البحتري في ترقيق لفظه والتنوق فيه تدفعه أحياناً إلى مخالفة القياس ، يقول في مطلع مدحة له في أحمد بن سليمان بن وهب:

أيها الطالب الطويل عناؤه ترتجي شأو من يفوتك شاؤه[1]

فهو يستخدم «شاء» بدلاً من «شأو» ويصنع نفس الصنيع في مدحة له في أحمد بن محمد بن المدبر ومطلعها:

يأبى سموك واعتلاؤك إلا التي فيها سناؤك[2]

حيث يقول في ثاني أبياتها:

عمري لقد فت الرجا ل، وفات يوم السبق شاؤك[3]

وفي مدحة له في الحسن بن مخلد ومطلعها:

يا برق أفرط في اعتلائك أو صب بجودك وانهمائك[4]

يقول في آخر أبياتها معرضاً بالسيبي كاتب الحسن:

بمطاله، إني أعد مطاله من غير رائك[5]

فيستخدم راء بدلاً من رأى.

وفي مدحة له في سليمان وعبد العزيز ابني عبد الله بن طاهر ومطلعها:

هبل الواشي بها أنى أفك لج في قول عليها ومحك[6]

يقول:

يتكفا النخل في حافاتها بالقماري تغني أو تبك[7]

فنراه يستخدم تبك بدلاً من تبكي بالإضافة إلى أنه حذف الهمزة في يتكفأ.

---

(1) الديوان: جـ ١، ص ٣٠.
(2) نفسه، ص ٣٧.
(3) نفسه، ص ٣٧.
(4) الديوان جـ ١، ص ٣٣
(5) نفسه، ص ٣٥.
(6) الديوان: جـ ٣، ص ١٥٦٣.
(7) نفسه، ص ١٥٦٤.

تجاور اللفظين في شعر البحتري:

بقدر ما كان البحتري حريصا على انتقاء لفظه المفرد والتنوق فيه، كان حريصاً أيضاً على أن تكون النسبة بين اللفظين المرتبطين صحيحة، وبمعنى آخر كان يعمل على أن يكون الازدواج في شعره مستقيًا وفقاً لما يرضاه الذوق العربي، كي يحقق متطلبات الجمال الفني.

ولو تأملنا في الكلمات الآتية: (تبلج، رجولة، حنان، خفقات، انهمار، الأزاهير، الأم، الصديق، قلب، المطر، تفتح، الفجر) وأردنا أن نقيم بين كل كلمتين منها نسبة صحيحة أو ازدواجاً سليًا فإننا سنقول: تبلّج الفجر، رجولة الصديق، خفقات القلب، انهمار المطر، تفتح الأزاهير، حنان الأم. وإيراد مثل تلك النسب في النثر يحقق شروط الصحة فيه لأن القياس يقبلها، وبالمثل فإن العمل وفقاً لها في الشعر يحقق عموده بما يتسق والذوق العربي، وكثير من ازدواجات أبي تمام كانت تسقط وفقاً لذلك المقياس وذلك مما ورد على شاكلة استخدامه ماء الملام، وأخادع الدهر. وعلى الرغم من أن غالبية شعره كانت صحيحة الازدواج فإن الاتهام وجه إليه بفساد الطريقة في ذلك وتنكبه ما يقبله الذوق، بسبب ما أورده من سوء ازدواج في بعض أشعاره، على حين أن البحتري لم يوجه إليه مثل هذا النقد على الإطلاق وإنما بقيت نسبه صحيحة تماماً في المزاوجة بين ألفاظ شعره.

ومصداقاً لهذا القول بصدد ازدواجات البحتري نتأمل في داليته التي وصف فيها سحابة ممطرة فوق بركة في قصر للمتوكل... قال:

ذات ارتجاز بحنين الرعد	مجرورة الذيل، صدوق الوعد
مسفوحة الدمع لغير وجد	لها نسيم كنسيم الورد[1]
ورنة مثل زئير الأسد	ولمع برق كسيوف الهند[2]
جاءت بها ريح الصبا من نجد	فانتثرت مثل انتثار العقد
فراحت الأرض بعيش رغد	من وشي أنوار الربى في برد
كأنما غدرانها في الوهد	يلعبن من حبابها بالنرد[3]

(١) نفسه، جـ ١، ص ٥٦٧.

(٢) الديوان: جـ ١، ص ٥٦٧.

(٣) نفسه، ص ٥٦٨.

ومن اليسير علينا أن نتذوق تلك العلاقة القوية وأن نرى تلك النسب المتينة المعجبة بين كل كلمتين في القطعه السابقة. فقد ورد فيها الارتجاز للسحابة والحنين للرعد، والجر للذيل، والصدق للوعد، والسفح للدمع، والنسيم للورد، والرنة للرعد، والزئير للأسد، واللمعان للبرق، وصنعة السيف للهند، والانتثار لماء المطر والعقد، فالازدواج هنا قد ورد على وجهه الصحيح لأن كل كلمة يتبعها ما يشاكلها. ويقترن بها ما يقترب منها ويشبهها.

ويذكر صاحب العمدة رأي الجاحظ في أن أجود الشعر ما جاء متلاحم الأجزاء[1]، ممهداً بذلك للكلام عن المزاوجة بين الألفاظ ومقدرة البحتري على ذلك فيقول: «والناس مختلفو الرأي في مزاوجة الألفاظ: منهم من تجعل الكلمة وأختها، وأكثر ما يقع ذلك في ألفاظ الكتاب، وبه كان يقول البحتري في أكثر أشعاره»[2].

فالبحتري إذن، قد تمكن من أن ينقل ما حققه المجيدون من الكتاب من توفير الانسجام بين الألفاظ المتوالية، ليجعل من ذلك خصيصة فنية من خصائص الصياغة عنده. ويستشهد ابن رشيق على ذلك بقول أبي عبادة:

تطيب بمسراها البلاد إذا سرت ... فيفغم ريّاها ويصفو نسيمها

ويعلق على النسبة التي أقامها البحتري بين الري والفغم وبين النسيم والصفاء بقوله: «ففي القسيم الآخر تناسب ظاهر»[3].

كما يستشهد ابن رشيق بقوله في مدح المتوكل:

لقد اصطفى رب السما ... ء له الخلائق والشيم[4]

---

(1) ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص ٢٥٧.

(2) نفسه: ص ٢٥٨.

(3) نفسه، ص ٢٥٨، والديوان: جـ٣، ص ٢٠٢٣، والبيت ضمن مدحة في المهتدي مطلعها:

سقى دار ليلى حيث حلت رسومها ... عهاد من الوسمي وطف غيومها

(4) نفسه، ص ٢٥٨، والديوان: جـ٣، ص ١٩٩٩. والبيت ضمن قصيدته في مدح المتوكل ومطلعها:

عن أي ثغر تبتسم ... وبأي طرف تحتكم

وكذلك يستشهد على طريقة البحتري في المزاوجة بقوله:

ضاق صدري بما أجن، وقلبي بما أجد[1]

وبوسعنا القول إن البحتري كان يصدر في صياغته عن وعي تام بأهمية الازدواج وبضرورة التزام الطريقة المثلى فيه، وفي مدحته التي أسلفنا الإشارة إليها في محمد بن عبد الملك الزيات يشير إلى ذلك الازدواج ويسميه النظام البلاغي، وهو لا يعني به البديع على إطلاقه لأنه يذكر البديع تخصيصاً في البيت التالي ولنسمع إليه يقول:

لتفننت في الكتابة حتى عطل الناس فن عبد الحميد
في نظام من البلاغة ما شك امرؤ أنه نظام فريد
وبديع كأنه الزهر الضا حك في رونق الربيع الجديد[2]

وفي مدحة للبحتري في إبراهيم بن المدبر مطلعها:

سفاها تمادى لومها ولجاجها وإكثارها فيما رأت وضجاجها[3]

يوقفنا الشاعر على أنه يشعر بروعة المزاوجة في توالي النعمى أثر النعمى وتعانق الجوهر مع جوهر يناظره في الألق والتوهج فيقول:

فإن تلحق النعمى بنعمى فإنه يزين اللآلي في النظام ازدواجها[4]

وليس بكثير على من شعر بجمال الازدواج في نعمتين متتاليتين، ولؤلؤتين متعانقتين في عقد، أن يدرك عظمة ذلك وقيمته في أداة التعبير عن موهبته وتجسيد نبضاته وخطرات نفسه وعقله من خلال لغة أليفة متدفقة دافئة بخفقات الحياة، لا تتعثر في مضايق التراكيب المصطنعة الخامدة، ولا تختنق بجرائر التفلسف والمنطق الجامدين.

---

(١) ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص ٢٥٨، والديوان: جـ٢، ص ١٧٠ البيت من قصيدة في مدح المتوكل مطلعها:

مخلف في الذي وعد سيل وصلاً فلم يجد

(٢) الديوان: جـ١، ص ٦٣٦.

(٣) نفسه، ص ٤٢٦.

(٤) نفسه، ص ٤٢٧.

ولقد رأينا صنيع البحتري في وصف السحابة الممطرة، ولنتأمل سوياً كيف تدفق لديه اللفظ وتألق الازدواج في لغة شعرية مليئة بالبساطة والحياة في غرضين آخرين من أغراض الشعر:

يقول البحتري في المقدمة الغزلية لمدحة له في عبد الله بن الحسين بن سعد:

غلّس الشيب أو تعجّل ورده	واستعار الشباب من لا يرده
لا تسلني عن الصبا بعدما صـ	ـوح رَوض الصبا وأنهج برده
ومغاض المشيب يغدو. فيستخـ	ـلق من عيشنا الذي يستجده
قاتل الله قاتلات الغواني	بالغرام المنبي عن الغي رشده
والعيون المراض يوفد عنهـ	ـن جوى يمرض الجوانح وقده
والخدود الحسان يبهي عليها	جلنار الربيع طلقاً ووردِه[1]
يتخلى السالي عن الحب بالشغـ	ـل، ويغلو بصاحب الوجد وجده
ومن الضيم في هوى البيض عندي	أن يود المتبول من لا يوده[2]

إن البحتري كان قد تخطى السبعين وقت إنشاء القصيدة[3]، وإذا كان قلب الفنان لا يشيخ ومشاعره لا تتوقف عن خلق الجمال وتذوق حتى لحظة الغروب من حياته فإن للجسد طاقة محدودة الأجل، وبصمات الزمن والتجاريب التي تفتق عبقرية القلب وتذكي نيرانه وترهف مشاعره لا تزيد الجسد إلا جفافاً وانكساراً ومن ذلك التناقض الممعض بين شباب الإحساس وشيخوخة الحواس، وبين اندفاع تجاه الحب، وانصراف الحب إلى حيث دفء الجسد والروح معاً يوقع البحتري ذلك اللحن المشجي المشبع برائحة الحياة والمصوغ بلغتها في مفرداته وازدواجاته جميعاً. اللغة صافية، بل بللورية الشفافية والصفاء، مفرداتها لينة غضة بسيطة مبرأة من التعنت وغموض الدلالة وحسبنا أن نشير إلى استخدام الشاعر كلمات: (تعجل، استعار، عيش، تستجد، المنبي، الغي، الجوانح، وقد، الخدود، جلنار، طلق، الربيع، السالي، الحب، الوجد) وأكاد لا أستثني كلمة من كلمات الأبيات. أقول: حسبنا أن نشير إلى ذلك كي ندرك كم كان اللفظ لدى البحتري نابعاً من حياة

(١) نفسه، ص ٥٠٩.
(٢) الديوان: جـ١، ص ٥١٠.
(٣) نفسه، ص ٥٠٩، الحاشية. (وقد ولد الشاعر عام ٢٠٤، والقصيدة أنشئت عام ٢٧٦).

اللغة وينابيعها النابضة بالدفء واليقظة، وإذا ما تأملنا مزاوجاته وما أقامه من نسب بين كل لفظين، وجدنا تجسيداً حياً لنبوغ الرجل وإدراكه لوجه الفن في ذلك وتحقيقه، فبعد أن تمكن المشيب من حديقة الشباب، يصوح روض الصبا، وينهج برد ذلك الشباب والاستخلاق، ينسب المغاض للمشبب والمرض للعيون والوقد للجوى والحسن للخدود والبهاء والطلاقة لجلنار الربيع وورده تعبيراً عن الشباب الغض والتخلي للسالي والغلو للوجد. وتلك كلها ازدواجات ونسب تسير وفقاً لجريان اللغة وطبيعتها وتبهرنا في آن معاً وكل لفظ فيها وجد رفيقه فاتحاً ذراعيه مشتاقاً فعانقه واستراح إليه.

ولأن ذلك وكد البحتري وطبعه المركوز في أغواره، فإنه يتحقق لديه حتى في الهجاء فها هو يهجو بعض بني حميد بشعر فيقول فيه:

جزل الرقاعة، فدم، يدعي أدباً   وليس يفرق بين التين والطين
جهم، عبوس، على ظهر الخوان له   تفريق لحظ كأطراف السكاكين[1]

فالألفاظ يسيرة بعيدة عن الإعنات، والنسب صحيحة قوية الأداء، فالجزالة للرقاعة والحمق والادعاء للمهجو، والظهر للخوان وتفريق النظرات للنهم والأطراف للسكاكين وإذا وردت المزاوجة على النهج الصحيح، ملتقية بالبداءة والبديهة في اللغة مواكبة لها عذب ورد الكلام والتلفظ به وأداؤه لقائله، والاستماع إليه وفهمه وتذوقه لمتلقيه وكانت تلك طريقة البحتري الغالبية، وإذا ما جمحت الألفاظ وتنافرت كصنيع أبي تمام في الكثير من شعره، تأبى الكلام على ناطقه وثقل عليه أداؤه، ونأى عنه السامع دون أن يكون له في نفسه أثر ما.

ما بين اللفظ والمعنى من تضافر:

ليس غريباً وقد امتلك البحتري رهافة الإحساس باللفظ المفرد والمزاوجة بين اللفظين أن يمتلك أيضاً قدرة المشاكلة بين التراكيب والمعاني.

ومن الجلي أن قيمة الأعمال الأدبية بعامة تتوقف على دقة التراكيب أو دقة الصياغة وجمالها وإذا كان الأمر كذلك «فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة

(١) الديوان: جـ ٤، ص ٢٢٨١

تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث، وذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به، وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة، ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن، وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير، عن طريق موسيقية التعبير وموقعه، وتآزر كلماته وأثر ذلك كله في التصوير»[1].

ولسنا الآن بصدد مناقشة ما للموسيقى والتصوير من عطاء في صياغة البحتري الشعرية، كما أننا ندرك تماماً معطيات النقد الحديث في التوحيد بين عناصر الصياغة الشعرية - من موسيقى وخيال ولغة وفكر - في كل فني إنساني موحٍ هو لغة الشعر، ولكننا خضوعاً لمقتضيات الدرس الأدبي نتكلم عن المعنى، وعن التراكيب اللغوية التي هي أوعية له ومن ثم هي مفاتيح الدلالة عليه، ونقول إن كلمات البحتري تتجمع في تراكيب فنية للدلالة على معانيه منسجمة ومتآلفة تماماً مع تلك المعاني ومتجانسة ليس مع المعنى المباشر النثري لشعره فحسب، بل مع التيار العاطفي الروحي الدافق خلف المعني والكلمات، ولا يعني هذا أن تلك الألفاظ متطابقة تطابقاً هندسياً تاماً مع معانيها، أو أنها مبرأة دوماً من أن تتسم بزيادة أو تقصير ظاهرين عن المعنى المراد، فكثيراً ما يصوغ البحتري فكرة محدودة صياغة لغوية أوسع وأشمل، ولا يقلل هذا من رونق اللفظ والمعنى جميعاً، كما أنه قد يهب المعنى العريض من الكلمات ما يقل عن مقداره، إلا أن ذلك المعنى لا يوأد، مع تألق رائع في الصياغة والأداء.

يقول أبو عبادة في مقدمة رائية له في مدح الفتح بن خاقان أولها:

مِنِّي وصل، ومنك هجر	وفيَّ ذل، وفيك كبر

يقول ضمن هذه المقدمة الغزلية:

إني - وإن لم أبح بوجدي	أسر فيك الذي أسر
يا ظالماً لي بغير جرم	إليك من ظلمك المفر
قد كنت حراً وأنت عبد	فصرت عبداً وأنت حر

---

(1) الدكتور محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٠٩، ط. دار نهضة مصر سنة ١٩٧٣

سرح بي حبك المعنى وغرني منك ما يغر
انت نعيمي، وأنت بؤسي وقد يسوء الذي يسر[1]

والنظرة المباشرة العجلى قد ترى في الصياغة اللغوية هنا من الكم ما هو أكثر أو أقل من مقتضيات المعنى، وبوسعنا أن نتهم البحتري بالتزيد في قوله:

أسر فيك الذي أسر

فالاسم الموصول وصلته مفهومان من الجملة الفعلية قبلهما، وكذلك في قوله:

يا ظالماً لي بغير جرم

إذ إن من ضرورات الظلم ألا يكون ثمة جرم أو ذنب، وفي البيت الثالث يقول البحتري:

قد كنت حراً وأنت عبد فصرت عبداً وأنت حر

وقد دلت كنت ـ ظاهراً ـ على الشطر الثاني من البيت.

ويمكننا أيضاً أن نرى في الموصول وصلته بالبيت الرابع، وفي الشطر الثاني من البيت الخامس تكراراً لما هو مفهوم من البيتين، ولكننا لو فعلنا ذلك لجردنا الشعر من جلاله الحقيقي ومن أجنحة الخيال والطموح فيه، ولحكمنا عليه بنثرية الصياغة والمضمون، فالشعر في جوهره تفكير وتعبير بالصور، يوحي ـ لجمال صياغته النابعة من هيمنة الخيال على التجربة ـ بما هو أعمق وأثمن من ظاهر لفظه ومعناه، يوحي بما هو عميق مستتر من المشاعر والعواطف والأفكار لدى الشاعر والقارىء معاً. والصياغة الشعرية ليست مجرد وسيلة لأداء الفكرة، وإنما هي غاية جمالية وعنصر جوهري في تجربة الشاعر وعطائه الفني، ولو أننا جردنا الأبيات سالفة الذكر مما قد يتوهم أنه فضلة في الصياغة لانتهى أمرها إلى معنى نثري مبتسر لا علاقة له بما تسكبه فينا بصياغتها تلك الحالية، إذ تتعانق كلمات الأبيات لتؤدي، وتوحي بما لدى الشاعر.

ويقول البحتري متألماً لمحنة أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري، القائد المشهور وقد دفع به إلى أبي الخير النصراني الكاتب فأخذ يعذبه كي يستخرج منه

(1) الديوان: جـ٢، ص ١٠٥٠.

مالاً: [1]

يـا ضيعة الـدنيا، وضيعـة أهلهـا   والمسـلمـين، وضيعـة الإسـلام
طلبت دخول الشرك في أرض الهدى   بـين المـداد والسن الأقـلام
هذا (ابن يوسف) في يدي أعدائه   يجـزى عـلى الأيـام بـالأيام[2]

فكلمتا الأيام في البيت الثالث تحيطان دلالته بالغموض، غير أن من عاصروا تلك الفترة وسمعوا البحتري في حياته، يعلمون ما كان من نضـال أبي سعيد وانتصاره للخلافة ضد الروم، ثم ما كان من غضب الحكام عليه ودفعهم به إلى ذلك الكاتب النصراني كي يستخلص ماله، ومن ثم يزايل كلمتي الأيام ما قد يتوهم بهما من غموض الدلالة.

ويقول الوليد ضمن رائية له في مدح إسحق بن كنداجيق[3]:

قـلّ الكرام، فصـار يكـثر فـذهم   ولقـد يقـل الشيء حتى يكثـرا[4]

فصياغة البيت هنا لا تتأبى على الإدراك والذوق، ومن الممكن أن يتكشف لنا المضمون دون الحاجة إلى مزيد من الكلمات، فالقلة والكثرة تتعلقان بمعدود واحد من جانبين مختلفين.

ويقول ضمن المقدمة الغزلية لمدحة له في محمد بن بدر:

كملت أربـع لهـا بعـد عشـر   ومـدى البدر أربـع بعد عشر

فالعدد هنا لسني عمر الفتاة، ثم لأيام الشهر حين اكتمال البدر، ويقتضي منا إدراك هذا شيئاً من التفكير اللذيذ لا المجهود العنيف.

وضمن داليته المشهورة في الفخر والتي مطلعها:

إنمـا الغي أن يكـون رشـيـداً   فـانقصا من مـلامـة أو فـزيـدا[5]

يقول مشيداً بفروسية آله طيء:

(1) نفسه، جـ٣، ص ٢٠٣٥.
(2) الديوان: جـ٣، ص ٢٠٣٦.
(3) نفسه، جـ٢، ص ٩٧٤.
(4) نفسه، ص ٩٧٦.
(5) الديوان: جـ١، ص ٥٩٠.

معشــر ينحـزون بــالخـير والشـــ ـــر يـد الـدهـر، مـوعـداً ووعيدا
يفـرجون الـوغى إذا مـا أثـار الـ ـضرب من مصمت الحديد صعيدا
بـوجــوه تعشى العيــون ضيــاء وسيوف تعشى الشموس وقـودا(1)

ونلحظ أن البحتري في الشطر الأول من البيت الأخير قد أدى إلينا معنى الرقة واللطف وفي شطره الثاني قد عبر عن معنى القوة والعنف على الرغم من أنه اعتمد على الفعل (تعشى) في المعنين المتباينين، كما أن نسق الألفاظ ومعانيها، وبشيء يسير ومقتدر من الفن ـ هو السهل الممتنع ـ بلور المجانسة بين الشكل والمضمون في شطري البيت.

ومن الأحكام النقدية الشائعة، والتي قد تحتاج منا إلى نظر، القول بأن أبا تمام فارس المعاني البكر، وأن البحتري فارس الديباجة المؤاتية والصياغة المشرقة، وليس مؤدى هذا تجريد الأول من القدرة على الصياغة مطلقاً وتجريد الثاني من القدرة على المعنى مطلقاً، وإنما يقصد به الشائع من أن مقدرة أبي تمام المميزة لفنه هي ابتكار المعاني على حين تفوّق البحتري في الصياغة أكثر من تبريزه في المعاني.

والنقد الحديث يرفض ثنائية اللفظ والمعنى هذه، إذ لا يمكن تصور المعاني مجردة عن صياغتها، فكل ما بذات الشاعر من مضمون، لا يحمل وصف الكينونة إلا إذا حملته أجنحة التعبير الشعري، وكل ما يغاير ذلك لا يؤدي ـ في الغالب ـ إلا إلى أفكار جافة، يحتويها نظم أكثر جفافاً، مجرد من دفع الصدق الفني وشموخ الخيال.

ولا يقبل هذا الفصل بين الألفاظ والمعاني إلا نظرياً. وللتناول الدراسي فحسب . . وعلى ذلك فإننا نسأل: هل كانت المعاني لدى البحتري أقل شأواً منها لدى أبي تمام؟ وإذا كانت الصياغة الشعرية المؤاتية لدى البحتري، وتلك الجافية المجافية لطبيعة الشعر لدى أبي تمام من الحقائق المتفق عليها. . فهل من المحتم ـ تبعاً لذلك ـ أن يتهم البحتري في معانيه؟ أم أن الأمر درج على ذلك في القديم كي يتساوى المتنافسان؟

الأمر عندي جدير بالنظر. . . وأخذاً بذلك التجاوز في الفصل بين اللفظ

(1) نفسه، ص ٥٩٤.

والمعنى أقول إن أبا تمام ـ وفقاً لإمكاناته الثقافية والفنية والإنسانية ـ يضع نصب عينيه أفكاراً محددة، ثم يشرع في صياغتها بما يتفق له من عناصر الصياغة البديعية المتكلفة التي عشقها عشقاً ملك عليه ذاته، ولأن تلك الصياغة منافية لطبيعة فن الشعر من حيث هو، ومصادمة للذوق العربي الحقيقي في ذات الوقت، فإنه لم يبق أمام مريديه إلا التركيز على دقة المعاني وابتكارها كمجال يتجلى فيه نبوغ أبي تمام.

أما البحتري فإنه يأبى إلا أن يبذل الجهد في ملاقاة المعنى الشعري ثم يبذل الطاقة الفنية لتجسيده في الصياغة النابعة من ذوقه وطبعه والمتسقة مع جوهر الشعر والذوق العربي جميعاً.

وإذا كان للبحتري كل تلك المعاني التي وردت في الموازنة وغيرها ورمي البحتري بتهمة اجتلابها من أبي تمام وسواه، بل وإذا كان قد اعتمد على معاني أبي تمام كما ذهب الكثيرون من قدامى النقاد، فإن ذلك كله يبرىء الرجل من سمة الضحالة والابتسار في المعاني وفقاً لذلك الحكم الشائع. لقد كان للمعنى في شعر الوليد قيمته المناسبة باعتباره عنصراً من عناصر التجربة يذوب في عناصرها الأخرى ولا يبرز جافاً مستقلاً بإزاء العناصر الأخرى للصياغة، إذ إن الشعر لا يكون شعراً حقيقياً لضخامة أو بساطة ما يحتويه من أفكار مجردة.

ويعرض الدكتور محمد غنيمي هلال لما هو قريب من تلك القضية خلال تناوله لآراء الرمزيين وأصحاب الشعر الخالص، ويورد استشهادهم بقول فلوبير: «إن بيتاً جميلاً من الشعر لا يدل على شيء خير من بيت أقل منه جمالاً وإن احتوى على معنى»، ثم يتناول تلك القضية بالتوضيح فيقول: «ويفسرون عبارة (فلوبير) بأنه لا يريد أن يخلو الشعر من المعنى، ولكنه يريد أن يعبر عن أن الذي يجعل الشعر شعراً ليس هو معناه، بل عنصره الشعري الخالص، وإن كانت وظيفة الشعر الخالص بعد ذلك أن يدل بطبعه على معنى ولا يمكن فصل الناحية الجمالية من المعنى إلا عن طريق التجريد النظري للاستعانة به على التحليل والشرح وهو تفسير خارجي محض»[1].

ولا يغيب عنا ما للشعر الخالص من عناصر مميزة إلا أن ذلك لا يبدد ما تلقيه تلك الآراء السالفة على قضية اللفظ والمعنى من أضواء، فالشعر الخالص عند

---

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٤٨٠.

كبار دعاته لا يوجد بمعزل عن العناصر غير الخالصة، ففي كل شطران: الخالص وغير الخالص، «ولا وجود لأحد الشطرين بدون الآخر»[1].

وقد وصفت صياغة البحتري في القديم بالرشاقة أو بالأناقة، ولم يشاركه في هذه الصفة إلا كاتب هو عبد الله بن المقفع.

وإذا تأملنا حقيقة هذا الوصف ومغزاه، وجدنا القاموس المحيط يفيد بأن الرشاقة حسن القد ولطفه، والرشاقة في القوس تعني خفة وسرعة السهم، والظبية الرشيقة تلك التي تمد عنقها[2]، والأناقة والرشاقة تؤديان معنى واحداً، فالأنيق هو المعجب الحسن، كما أن التأنق في العمل يعني الإتقان وإحكام الصنعة[3].

وفي ضوء هذا يمكننا تصور ما عناه النقاد القدماء بالتأنق والرشاقة في أسلوب البحتري. إنهم يقصدون إلى أن أسلوبه حسن القد، وتلك صفة من صفات الجمال، وأنه لطيف، واللطف يعني الخفاء في السر، وهو خفيف سهل على السمع محبب إلى النفوس سريع النفاذ إلى القلوب، إنه يشبه تلك الظبية التي تمد عنقها وتتلفت، وهو محكم متقن، ولو شئنا الدقة لقلنا إنه مثل الثوب الذي قد ليكتمل به حسن الجسم وجماله، أو ليكمل نقصاً يعتور حسنه وجماله، وهذا الثوب على ذلك تتمثل فيه عظمة الصانع وسر صنعته ومهارته ودقة عينه ويده، بحيث يستهوي النفس ويشد الانتباه والنظر، ولا شك أن المقدرة على ذلك ترجع إلى إحساس الصانع أو الخالق بالجمال ثم تمكنه من التعبير عن شعوره وإحساسه تعبيراً يتسم بالجمال والاستواء ولنتأمل تلك المعاني التي صيغت صياغة بحترية فيها سر الصنعة وموهبة الصانع:

يصف البحتري شجاعة وكرم أحمد وإبراهيم ابني المدبر[4] فيقول:

حساما نصرة، ويدا سماح ... وبحرا نائل يتدفقان
إذا ابتدرا مدى مجد بعيد ... تمطر دونه فرسا رهان[5]

---

(1) نفسه، ص ٤٨٠.
(2) لسان العرب القاموس المحيط: مادتا: ر س ق، أ ن ق.
(3) المرجعان السابقان.
(4) الديوان: جـ ٤، ص ٢٢٢٨.
(5) نفسه، ص ٢٢٣١.

ويقول في مدح ابن الفياض[1]:

ما المساعي إلا المكارم ترتا د، وإلا مصانع المجد تبنى
والكريم النامي لأصل كريم حسن في العيون يزداد حسنا[2]

ويقول في مدح أحمد بن سليمان[3]:

تسير القوافي بأنبائها مسير المطي بركبانه
شري بارع المجد مستظهراً على القوم في رفع أثمانه[4]

ويقول في مدح أحمد بن سليمان بن وهب:

حسن الفعل والرواء، وكم دل على سؤدد الشريف رواؤه
ماء وجه إذا تبلج أعطا ك أماناً من نبوة الدهر ملؤه[5]

والنظر في تلك الأبيات - وكلها في المدح - يظهر لنا كيف أن البحتري بتمكنه من فنه ومعرفته بأسرار صنعته استطاع أن يسوق لنا المعاني في آنق معرض وأرشق ثوب دون تعقيد معنوي أو إفراط بديعي، وجري بنا أن نربط تلك الأناقة والرشاقة في صياغة البحتري بما اشتهر به من قدرات هائلة على التصوير والموسيقى معاً، ذلك لأن هذين العنصرين - التصوير والموسيقى - النابعين من رهافة إحساس الشاعر بالجمال في الألوان والأصوات جميعاً هما المدخل الحقيقي لأسرار الصياغة عند البحتري.

البحتري وتنضيد المعاني:

ليس غريباً - وقد اهتم البحتري بتحقيق صحة النسب في ازدواج ألفاظه، أن يتحقق في شعره صحة معانيه الرئيسية، فالكل يصلح ويفسد وفقاً لفساد أو صلاح أجزائه، وليس غريباً أن يتمكن الشاعر من تأليف الكلام ونظمه وأن تتألق عباراته وأساليبه مرسلة في التراث طابعاً في الصياغة يحمل أنفاس البحتري ورقته،

(1) نفسه، ص ٢١٤٣.
(2) الديوان: جـ ٤، ص ٢١٤٨.
(3) نفسه، ص ٢٢١٧.
(4) نفسه، ص ٢٢٢٠.
(5) الديوان: جـ ١، ص ٣٠.

ويغاير الطابع الذي أرساه أبو تمام من قبل. وقد أفضى ذلك بشاعرنا إلى القدرة على تنضيد المعاني واتساقها.

ولقد اعتمد البحتري في تنضيده لمعانيه على استيعابها بالجمع والتفريق، وعلى الإتقان في تناسب المقابلة أو المشابهة، وعلى الإكثار في الازدواج.

يقول البحتري في مدح المعتز[1]:

قد طلبناك فلم نجد لك في السؤ ... دد والمجد والمكارم مثلا
أنت أندى كفاً، وأشرف أخلا ... قاً، وأزكى قولاً، وأكرم فعلا[2]

فالبحتري في البيت الثاني قد استوعب المعنى تماماً لأن الإنسان لا يكون إلا جسداً وروحاً وأقوالاً وأفعالاً.

وعلى نفس الطريقة يقول في مدح الفتح بن خاقان حين صارع الأسد[3]:

حملت عليه السيف، لا عزمك انثنى ... ولا يدك ارتدت، ولا حده نبا[4]

ويعلق صاحب الوساطة على مقطوعة البحتري كلها بأن البحتري «استوفى المعنى وأجاد الصفة، ووصل إلى المراد»[5]، وتفصيل ذلك في البيت الذي بين أيدينا خاصةً هو أن البحتري قد أتى فيه بكل ما يمكن للبطل المقاتل من الفتك بخصمه، ولا يكون ذلك إلا في قوة الروح وعزيمتها، وانطلاق اليد وخفتها، وحدة السيف ورهافته، وعلى ذلك يكون الشاعر قد استوعب المعنى وأزال كل مظنة للنقص في شجاعة الفتح.

ويقول أبو عبادة في المقدمة الغزلية لمدحة له في أبي الصقر إسماعيل بن بلبل[6]:

ولما التقينا، والنقا موعد لنا ... تعجب رائي الدر حسناً ولاقطه
فمن لؤلؤ تجلوه عند ابتسامها ... ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه[7]

ويذكر الآمدي البيتين بعد أن يقول إنهما «من إحسانه لفظاً ومعنى»[8].

---

(1) الديوان: جـ٣، ص ١٦٥٦.
(2) نفسه، ص ١٦٥٧.
(3) الديوان: جـ١، ص ١٩٦.
(4) نفسه، ص ٢٠١.
(5) الجرجاني: الوساطة ص ١٣٢.
(6) الديوان: جـ٢، ص ١٢٢٩.
(7) نفسه، ص ١٢٣٠.
(8) الموازنة: جـ٢، ص ١٠٨.

كما أن أبا هلال العسكري يرى في ديوان المعاني أنهما من أحسن ما قيل في الثغر[1].

ويورد الصولي أن أبا الغوث ابن البحتري استصعب تلك القافية الطائية وطلب إلى والده أن يركب قافية سهلة فأجابه بأن الكلام في القوافي السهلة أطبع وأمكن «إلا أن الحاذق لا يقول إلا جيداً في أي شيء أخذ ولأي قافية ارتكب»[2].

ونحن نتأمل البحتري في البيتين فنراه جمع الأسنان والكلام في صفة شبههما بالدر، ثم عاد ليمايز بينهما، فالأسنان مجلوة متألقة للنظر إليها عند الابتسام والكلام مجلو للسمع عند الحديث والسماع.

وكما تتضح الأشياء بأشباهها تتضح أيضاً بأضدادها، ومن ثم يحتوي الكلام مقابلات بالضد أو مشابهات بالمجاورة والشكل لتبرز المعاني بالتآلف أو التخالف، ويكون ذلك جانباً من جوانب التنضيد والتنسيق.

ولقد جمع البحتري المعاني المتقابلة في مثل قوله في مدح الفتح بن خاقان[3]:

إذا ارتد صمتاً فالرؤوس نواكس   وإن قال فالأعناق صور خواضع
وتسود من حمل السلاح ولبسه   سرابيل وضاح به المسك رادع[4]

فالمعاني المتقابلة في شطري البيت الثاني تسفر عما قصد الشاعر إليه من وصف الفتح بالشجاعة والهيبة معاً.

ويقول البحتري ضمن مدحة له في إبراهيم بن الحسن بن سهل[5]:

رائح مغتد بحلم ثقيل   راجح وزنه، وفهم خفيف[6]

فجمع المعاني المتقابلة في البيت، قد زاد المعنى العام جلاءً ووضوحاً.

---

(١) العسكري: ديوان المعاني، جـ١، ص ٢٣٨.
(٢) الصولي: أخبار البحتري، ص ١٢١، ١٢٢.
(٣) الديوان: جـ٢، ص ١٣٠٢.
(٤) نفسه، ص ١٣٠٤.
(٥) الديوان: جـ٣، ص ١٣٦٣.
(٦) نفسه، ص ١٣٦٤.

وفي جمع الأمور المناسبة المتآلفة يأتي البحتري بالروائع. . . فها هو يقول في الإبل التي أضناها السير وأنحلها السفر ضمن مدحة له في أبي جعفر بن حميد:

يترقرقن كالسراب وقد خضـ ـن غماراً من السراب الجاري
كالقسي المعطفات، بل الأسـ ـهم مبرية، بل الأوتار[1]

ويقول صاحب الموازنة: «وهذا من أوصاف الإبل إذ أضمرها السير، وهو في غاية الحسن والصحة والحلاوة في اللفظ والنسج»[2].

ويقول ابن الأثير معلقاً وموضحاً حسن صنيع البحتري وإيراده الصفات المتعددة على شيء واحد مرتقياً بها من الأدنى إلى الأعلى:

«ألا ترى أنه رقي في تشبيه نحولها من الأدنى إلى الأعلى فشبهها أولاً بالقسي ثم بالأسهم المبرية، وتلك أبلغ في النحول، ثم بالأوتار، وهي أبلغ في النحول من الأسهم، وكذلك ينبغي أن يكون الاستعمال في مثل هذا الباب، وقد أغفل كثير من الشعراء ذلك فمن جملتهم أبو الطيب المتنبي»[3].

فلقد شبه أبو عبادة الإبل في الرقة والانحناء بالقسي، ثم أراد الارتقاء بالشبه فالتقى بما يناسب القسي وهي الأسهم، ثم بلغ الغاية في ذلك فشبهها بالأوتار، ومن ثم فقد جمع في البيت الأمور المناسبة وهي القسي والأسهم والأوتار بما يفيد معناه العام من جهة، ويحفظ للمتلقي وحدة الجو الشعري مع التدرج في تلقي المعنى من ناحية أخرى.

وقد أتى البحتري في تنضيده لمعانيه بالازدواجات المركبة، حينما كان يربط بين شيئين أو حالين، ثم يأتي فيهما بشرط وجزاء، ويجعل في الشرط ازدواجين وفي الجزاء ازدواجين.

يقول في المقدمة الغزلية لإحدى مدائحه في الفتح بن خاقان:

إذا ما نهى الناهي فلج بي الهوى أصاخت إلى الواشي فلج بها الهجر[4]

ويقول على شاكلة ذلك ضمن قصيدته في مدح المتوكل وذكر صلح تغلب:

---

(1) الديوان: جـ ٢، ص ٩٨٧.
(2) الأمدي: الموازنة، جـ ٢، ص ٢٨٢.
(3) ابن الأثير: المثل السائر، جـ ٢، ص ٣٦.
(4) الديوان: جـ ٢، ص ٨٤٤.

إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها تذكرت القربى ففاضت دموعها[1]

وفي دلائل الإعجاز يعقد عبد القاهر فصلاً (في النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع) ويقول: «واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة. فمن ذلك أن تزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء معاً»[2]. ثم يستشهد الجرجاني على ذلك بنماذج يبدأها ببيتي البحتري السالفين، ولقد كان عبد القاهر كثير الاستشهاد بشعر البحتري باعتباره نماذج تتحقق فيها الأوجه المختلفة لجمال الصياغة وروعتها لأنها صيغت وفقاً لأوجه نظريته في النظم، ودلالة ذلك واضحة على أن البحتري كان يبدع فنه على الوجه الأمثل مستجيباً ومعتمداً في ذلك على طبعه وثقافته معاً.

ففي البيت الأول ذكر البحتري المحب والحبيبة ثم أتى بشرط هو نهي الناهي وجزاء هو استماعها إليه، وجعل في الشرط ازدواجين من نسبة النهي إلى الناهي واللجاج إلى الهوى، وفي الجزاء ازدواجين من نسبة الإصاخة إلى الحبيبة واللجاج إلى الهجر.

وفي البيت الثاني أتى بالعداوة والقربى في شرط وجزاء وجعل ازدواجين في كل منهما.

وتتجلى مقدرة البحتري الفنية متألقة حينما يتمكن من صياغة مثل تلك المعاني المعقدة صياغةً مبرأة من التعقيد اللغوي والتكلف البديعي، ومن وراء ذلك كله تكمن الموهبة الخصبة والذوق المرهف والثقافة المحيطة بأسرار اللغة وقيم الأصوات في الألفاظ وقدرتها على الأداء.

ولقد تنبه عبد القاهر الجرجاني بذوقه الدقيق وعلمه الغزير إلى تلك الخاصية

---

(1) السابق، ص ١٢٩٨.

(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٧.

التي امتلكها البحتري وإليها يشير في أسرار البلاغة حين يقول:

«وإنك لا تكاد تجد شاعراً يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ويرد البعيد الغريب إلى المألوف القريب ما يعطي البحتري ويبلغ في هذا مبلغه، فإنه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعنق من تحتك أعناق القارح المذلل، وينزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المنقاد المطيع»[1].

ثم لا يلبث الجرجاني بنظراته العلمية الثاقبة وبحسه الفني الناضج أن يلقي ضوءاً باهراً على ما اتهم به البحتري من ابتسار المعاني باعتباره طابعاً غالباً على شعره فيقول: «ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر، والغنى عن فضل النظر كقوله: «فؤادي منك ملآن، أو قوله عن أي ثغر تبتسم، وهل ثقل على المتوكل قصائده الجياد حتى قل نشاطه واعتناؤه بها إلا لأنه لم يفهم معانيها كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط إليه؟

أتراك تستجيز أن تقول: «إن قوله: منى النفس في أسماء لو تستطيعها من جنس المعقد الذي لا يحمد، وإن هذه الضعيفة الأسر الواصلة إلى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالفضل؟»[2].

ويشير عبد القاهر في اقتدار إلى حقيقة من حقائق النفس الإنسانية يراها ذات صلة وثقى بتحديد قيمة الأفكار والمعاني في النصوص والفصل بين المقبول منها وبين المرفوض، إذ يرى - ورأيه الحق - أنه من أصيل الطباع أن الأمر إذا أدركه المرء بعد طلب له واشتياق إليه وشعوره بالحنين تجاهه، كان نيله أحلى وأولى بالميزة، وكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت النفس به أضن وأشغف، ولكن ليس إلى الحد الذي يتعب الفكر ويجهد البحث، وإنما هو بقدر ما يحتاج إليه[3]. وأورد نماذج دالة على ما ذهب إليه منها قول أبي عبادة ضمن مدحة له في محمد بن علي القمي:

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٦٨، بتعليق أحمد مصطفى المراغي مطبعة الاستقامة الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٤٨.

(٢) نفسه، ص ١٦٨.

(٣) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٥٨، ١٥٩.

ضحوك إلى الأبطال وهو يروعهم ... وللسيف حد حين يسطو ورونق[1]

البحتري والارتقاء بالمعاني:

خطا البحتري - إذن - خطوات متوالية متصاعدة كي ينضد معانيه باعتبارها عنصراً من عناصر صياغته الشعرية، وتدرجت معانيه دائماً معه على سلم الارتقاء وكثيراً ما كان يصل بها إلى ذروة الكمال، وأحياناً تقف به عندما يتسم بالخطأ أو ما يشوبه النقص فما يفتأ يواليها ويحاول فيها حتى ينقشع خطأها وينجبر كسرها، وقد تأبى عليه فتأتي معيبة الصنعة ضعيفتها أو قليلة الاستواء، ولكنه كثيراً ما كان لا ييأس منها ويظل يتابعها بالمحاولة حتى ينأى بها عن التكلف ويرقى بها إلى غاية مبتغاه وربما مات الرجل وفي نفسه معانٍ ومعانٍ لم تكتمل على قيثارة شعره.

ولا يعني هذا أن كافة معاني البحتري تدرج مع الرجل على سلم الرقي ودرب المحاولات المتوالية هذا، فقد يستقيم له المعنى مع أول محاولة. وقد يقتضيه محاولتين أو محاولات، وقد يحاول أن يسمو بالجيد إلى الأجود فينحط به أو يضعفه.

ولنتأمل فيما يكشف لنا طريقة البحتري في ترقية معانيه:

يقول أبو بكر الصولي في أخبار أبي تمام: قال أبو تمام:

يستنزل الأمل البعيد ببشره ... بشرى المخيلة بالربيع المغدق
وكذا السحائب قلما تدعو إلى ... معروفها الرواد ما لم تبرق[2]

فما زال البحتري يردد هذا المعنى في شعره، ويتبع أبا تمام فيه ويقع في أكثره دونه قال في قصيدة يمدح بها رافعاً:

كانت بشاشتك الأولى التي ابتدأت ... بالبشر، ثم اقتبلنا بعدها النعما[3]
كالمزنة استؤنفت أولى مخيلتها ... ثم استهلت بغزر تابع الديما

---

(١) الديوان: جـ٣، ص ١٤٩٦، وأسرار البلاغة ص ١٦٠.

(٢) ديوان أبي تمام: جـ٢، ص ٤١٨.

(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٧٤، وأخبار البحتري، ص ٦١. وديوان البحتري: جـ٣، ص ٢٠٥٠.

ويقول الصولي أن البحتري ردد المعنى واستعاره للسيف، فقال:

مشرق للندى ومن حسب السيف أكسبته ضياء حديده
ضحكات في أثرهن العطايا وبروق السحاب قبل رعوده[1]

ونلاحظ هنا خطأ الصولي في قوله بأن البحتري استعار المعنى للسيف، فالواضح أن الشاعر يتحدث عن أريحية وكرم ممدوحه:

ويرى صاحب الموشح أن البحتري أخطأ حين استعمل الرعد بمعنى الأمطار ويقول: «وما علمنا أحداً وصفها فأقامها مقام المطر غيره»[2].

ولا يزال البحتري يتابع المعنى ويحسنه ويرتقي به يقول في الصقر إسماعيل بن بلبل:

يوليك صدر اليوم قاصية الغنى بمواهب قد كن أمس مواعدا
سوم السحائب ما بدأن بوارقاً في عارض إلا ثنين رواعدا[3]

وسبق أن أشرنا لتخطئته البحتري في استعماله الرعد بمعنى المطر[4].

إلا أن الآمدي يتناول البيتين الأخيرين بالتحليل والتوضيح فيقول:

«فجعل البوارق مثالاً للمواعد، وجعل الرواعد التي هي البوارق على الحقيقة وحالها واحدة مثالاً للغيث الذي هو العطايا، فالرواعد ليست بمبطلة للبوارق: بل هي هي لأن تلك نور يحدثه ازدحام السحاب، والرعد صوت ذلك الازدحام، فالبرق يرى أولاً، والرعد يسمع آخراً وهو هو، وذلك لأن العين أسبق إلى الإبصار من الأذن إلى الاستماع لأن العين ترى الشيء في موضعه، والأذن لا تسمع الصوت إلا إذا وصل إليها فشبهها البحتري بالمواعيد التي تحول مواهب، وهذا أحسن ما يكون من التمثيل وأصحه، وإنما أقام الرواعد مقام المواهب لأنه قد يكون برق ولا مطر ... دائماً ولا يكاد يكون رعد إلا ومعه مطر، ثم إن التشبيه

(1) أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٧٥. ... ضمن مدحة للشاعر في الخضر بن أحمد التغلبي، الديوان: جـ١. ص ٥٩٩
(٢) المرزباني: الموشح، ص ٥٢٤.
(٣) أخبار أبي تمام، ص ٧٥، والديوان، جـ٢، ص ٨٢٣
(٤) المرزباني: الموشح ص ٥٢٤.

صح بأن صار الرعد بعد البرق»[١].

ولا يزال البحتري في أثر المعنى يعمل فيه الفكر والذوق معاً حتى يصل به إلى ذروة الكمال في الفكرة والصياغة جميعاً فيقول في المعتز بالله:

متهلل طلق إذا وعد الغنى — بالبشر أتبع بشره بالنائل
كالمزن إن سطعت لوامع برقه — أجلت لنا عن ديمة أو وابل[٢]

ويستحسن الصولي البيتين الأخيرين، ويشير إلى أن أبا نواس هو الذي ابتدأ ذلك المعنى في أرجوزة مدح بها قوماً من قريش وقال فيها:

بشرهم قبل النوال اللاحق — كالبرق يبدو قبل جود دافق
والغيث يخفي وقعه للرامق — ما لم تجده بدليل البارق[٣]

وعلى الرغم من أن المعنى، إن هو إلا عنصر قليل الخطر في العطاء الشعري إلا أن صنيع البحتري الذي أسلفناه، وإصراره على موالاة المعنى الواحد والارتقاء به، واضح الدلالة على أنه لم يكن هيناً في مضمار المعاني كما اتهم، هذا من ناحية، ويدل من ناحية أخرى على أن هدفه الفني الأسمى هو أن تتنفس معانيه وأفكاره في الصياغة الشعرية المؤاتية والموحية.

فإذا انتقلنا لمثال آخر على ترقية معانيه، فلنتأمل قول البحتري في المقدمة الغزلية لإحدى مدحه في الفتح بن خاقان إذ يقول:

ويرجع الليل مبيضاً إذا ابتسمت — عن أبيض خضل السمطين وضّاح
تهتز مثل اهتزاز الغصن أتعبه — مرور غيث من الوسمي سحاح[٤]

ويصف صاحب الموازنة البيت الأول بأنه «أحسن كلام وأصحه وأحلاه»[٥].

ويقول عن البيت الثاني: «إنه من عجيب ما أورده في حسن القد»[٦].

---

(١) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٢٢٢.
(٢) الديوان: جـ ٣، ص ١٦٤٨.
(٣) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٧٥. وديوان أبي نواس: غير موجودين بالديوان.
(٤) الديوان: جـ ١، ص ٤٤٢.
(٥) الآمدي: الموازنة، جـ ٢، ص ١٠٧.
(٦) الآمدي: الموازنة، جـ ٢، ص ١١٥.

ولكن ترى هل يمكن القول بأن الغصن يتعبه مرور الغيث؟ ومن ثم يعاود البحتري معالجة المعنى حتى يستقيم له فيقول في المقدمة الغزلية لرائيته في مدح المنتصر:

تبسم عن واضح ذي أشر ... وتنظر عن فاتر ذي حور
وتهتز هزة غصن الأرا ... ك عارضه نشر ريح خصر[1]

وواضح أنه قد أزال في البيت الثاني ما اعتور المعنى في محاولته الأولى من قلق.

ويقول في مدحة له في أبي الصقر إسماعيل بن بلبل:

صفة الحر أن تناهى علاه ... وكذا الحول أن تناهى شهوره[2]

والجمع بين الحر والحول على أساس المقاربة والمقارنة بينهما بعيدة ولذلك نرى البحتري لا يترك التشبيه حتى يسلس له ويستقيم بين يديه فيقول في تأملات حكمية ضمن مدحة له في أبي الصقر أيضاً:

رأيت المرء ألف من ضروب ... يؤثر في تزايدها الأثير
متى يذهب مع الأيام ينفد ... نفاد الحول تنفده الشهور[3]

فوجه الشبه بين نفاد عمر الإنسان واضمحلال قوته بمرور الأيام، ونفاد الحول بمرور شهوره وتواليها، واضح وجلي.

ولقد كان التعبير عن المجد والسمو والفخر والتواضع، من المعاني التي اهتم البحتري بتجويد صياغتها حتى استقام له المعنى وأوفى على الكمال.

يقول أبو عبادة ضمن مدحة له في إسماعيل بن شهاب:

سام بالمجد فاشتراه وقد با ... ت عليه مزايداً للسحاب
واحد القصد، طرفه في ارتفاع ... من سمو، وكفه في انصباب[4]

ثم يرغب في أن يضيف إلى المعنى فيقرن المجد إلى صغر السن فيقول ضمن مدحة له في علي بن محمد بن الفياض:

---

(1) الديوان: جـ ٢، ص ٨٤٨.
(2) نفسه، ص ٩١١.
(3) نفسه، ص ٩١٤.
(4) الديوان: جـ ١، ص ٨٦.

لا تنظرن إلى الفياض من صغر | في السن، وانظر إلى المجد الذي شادا
إن النجوم - نجوم الليل - أصغرها | في العين أذهبها في الجو إصعادا[1]

ثم يرغب في أن يقرن إلى شموخ المجد دنو العطاء للطالبين فيقول في مدح إسحاق بن إسماعيل بن نوبخت:

دان على أيدي العفاة، وشاسع | عن كل ند - في العلا - وضريب
كالبدر أفرط في العلو، وضوؤه | للعصبة السارين جد قريب[2]

فشأن ممدوحه في قرب عطاياه للطالبين، وبعد مجده عن الأقران والمنافسين شأن البدر الذي جمع بين علوه الشاهق ودنو ضيائه لمن يسرون ليلاً. إلا أنه يشعر وكأنه ما زال بنفسه شيء من المعنى لا بد من تجليته كي يتألق تمام الائتلاق، ولا يترك لأحد شيئاً منه فيقرن المجد الباذخ إلى التواضع مقارناً ذلك في ممدوحة بجمع الشمس بين بعد الموقع ودنو الأشعة فيقول ضمن مدحة له في إبراهيم بن المدبر:

دنوت تواضعاً، وبعدت قدراً | فشأناك: انحدار وارتفاع
كذاك الشمس تبعد أن تسامى | ويدنو الضوء منها والشعاع[3]

ولا يخفي أن أبا عبادة قد ارتقى بالمعنى إلى ذروته في صياغة سلسة مؤاتية، تلك الصياغة البحترية الحافلة بومضات الإيقاع والموسيقى دون ضجيج والملونة بريشة البديع دون بهرجة التكلف والتواء التعسف، وسماجة المبالغة، إن صياغة البحتري في البيتين تعانق منّا العقل والقلب دون شعور ببرودة التعمل، على الرغم من أن كلمات البيت الأول يكاد ينتظمها الفن البديعي فبين الدنو والبعد، طباق، وكذلك بين انحدار وارتفاع، وبين دنوت تواضعاً وعلوت قدراً مقابلة بالإضافة إلى ما في التعبيرين من حسن تقسيم ثم ينتهي البيت الأول بالطباق بين الانحدار والارتفاع. وكذلك نجد في البيت الثاني الطباق بين تبعد ويدنو.

وكان من حق البحتري - وكل شاعر ناقد أصيل لشعره - أن يخبر ابنه أبا الغوث بأن البيتين «لمن فاخر الشعر وشريفه»[4].

ويقول الآمدي معلقاً على البيتين: «وما قيل في التواضع ألطف من هذا ولا

---

(١) الديوان: جـ ١، ص ٦١١ .
(٢) نفسه: ص ٢٤٩.
(٣) نفسه، جـ ٢، ص ١٢٤٧ .
(٤) الصولي: أخبار البحتري، ص ٨٢.

أحسن، ولو مدح خليفة بالتواضع لما وجد شيئاً يليق به غير هذا الوصف أو معناه»[1].

كان البحتري إذن دائب المحاولة للارتقاء بكثير من معانيه، وكثيراً ما كانت تتأبى عليه وتزوغ من سلطان تعبيره، إلا أنه غالباً ما كان لا ييأس منها، حتى تستسلم وتذوب في صياغته الريانة المتدفقة.

وكثيراً ما نرى البحتري يأخذ معنى معروفاً لشاعر سواه، ويهبه من نفحاته وومضات فنه ما يحلق به في السموات العلا حتى ليستأثر به دون صاحبه... ويشير صاحب الموازنة إلى نماذج كثيرة من هذا القبيل ومنها قول بشار:

ذات الثنايا العذاب من دونهن عذاب[2]

صاغه البحتري باقتدار مضيفاً إلى تأثير الثنايا الحلوة الفاتنة، تأثير العيون الفواتر الآسرة فقال ضمن مقدمته الغزلية لمدحة له في إسماعيل بن شهاب:

سقم دون أعين ذات سقم وعذاب دون الثنايا العذاب

وقال أبو نواس، مشيداً بكرم ممدوحه:

بح صوت المال مما منك يشكو ويصيح

فتناوله أبو عبادة وصاغه بما صفاه من ثقل النطق الناجم عن توالي حروف الميم والنون في قول أبي نواس (مما منك)... فقال في مدح الحسين بن محمد الطائي:

فكم لك في الأموال يوم وقعة طويل - من الأهوال فيه - عويلها[3]

ومن طرق البحتري التي أجادها في تناول معانيه، أن يقول في عكس ما أتى به الشعراء من معانٍ.

---

(١) الآمدي: الموازنة، جـ٢، ص ٣٥٠.

(٢) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٢٩٧، وديوان البحتري، جـ١، ص ٨٣. وبيت بشار غير موجود بالديوان.

(٣) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٣٠١، ٣٠٢. ديوان البحتري، جـ٣، ص ١٧٨٢، وديوان أبي نواس ص ٤٣٤.

يتحدث عنترة عن كرمه في حالي السكر والصحو فيقول:

فإذا شربت فإنني مستهلك مالي وعرضي وافر لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلي وتكرمي[1]

وإذا كان الصحو لا يكون إلا بعد السكر، فمن الممكن أن يعتبر سكر عنترة هو الدافع إلى كرمه في حالي سكره وصحوه

وقد نظر البحتري إلى المعنى وأعاد صياغته بعد أن جعل الكرم سابقاً للخمر والكأس وذلك أدعى لثبوت أصالة الكرم في ممدوحه.

قال أبو عبادة مادحاً الهيثم بن عثمان الغنوي:

وما زلت شمساً للندامى إذا انتشوا وراحوا بدوراً يستحثون أنجما
تكرمت من قبل الكؤوس عليهم فما استطعن أن يحدثن فيك تكرما[2]

فكرم ممدوح البحتري إذن قبل تأثير الكؤوس فيه وعلى ذلك فقوله أجود[3] وأقوى في إثبات الكرم من قول عنترة، كما أن ممدوحه - من قبل الراح - مفرط في كرمه بما لا يتيح للخمر إحداث مزيد من الإفراط في الكرم

وقد تناول العسكري البيت المشهور للأعشى

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

ونظر في معالجة أبي نواس وقيس بن الملوح والبحتري لمضمونه وخرج بأنهم جميعاً وقفوا دون الأعشى إذ إن أبا نواس أتى في بيته بالحشو وذلك حين قال:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

فقوله (كانت الداء) لا مسوغ له.

ويرى أبو هلال أن قول المجنون:

ولا يتداوى شارب الخمر بالخمر

---

(1) ديوان عنترة، ص ١٤٩. تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، طبعة التجارية.
(2) ديوان البحتري. جـ ٤، ص ٢٠٩٢
(3) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني: جـ ١، ص ٣١٧.

لا يقع مع قول الأعشى موقعاً.

وبالمثل قصر البحتري - في رأي صاحب ديوان المعاني - عندما قال:

تداويت من ليلى بليلى فما اشتفى   من الداء من قد بات بالداء يشتفي[1]

ونود ابتداءً أن نشير إلى أن البيت كما أثبته أبو هلال مغاير في الروي وألفاظ العجز لبيت البحتري في هذا المعنى، وهو قوله:

تداويت من ليلي بليلي فما اشتفى   بماء الربا من بات بالماء يشرق

والوارد ضمن قصيدته في مدح محمد بن علي القمي[2]. وقد أثبت محقق الديوان البيت كما أورده العسكري في ملحق الديوان، وواضح أن ثمة تغييراً لفظياً قد وقع فيما أورده أبو هلال لا يغير المعنى.

غير أننا نختلف مع أبي هلال فيما ذهب إليه من تقصير ابن الملوح والبحتري، فكلاهما - على عكس أبي نواس - قلب معنى الأعشى وخالفه في صدق ما ذهب إليه من إمكان المداواة بالداء.

والبحتري قدم لما ذهب إليه دليلاً هو التجربة التي لم تفده في شيء، واستفادة البشر بالدواء متباينة، كما أنه تمكن من نقل معنى البيت من الخمر إلى النسيب نقلاً ممتازاً.

ويورد الآمدي البيت على الصورة الآتية:

تداويت من ليلى بليلى فما شفي   بماء الزبى من بات بالماء يشرق

ويعلق بقوله: «وهذا أحسن معنى وأحلاه» ويتناول البيت بالتحليل فيقول: «وقوله: «تداويت من ليلى بليلى» أي فلم أبرأ من الداء كما أن من شرق بالماء لم

---

(1) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، جـ١، ص ٣١٧. وديوان الأعشى الكبير، ص ٢٠٩، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع بيروت ١٩٦٨، وديوان أبي نواس، ص ٦، وديوان قيس بن الملوح: ص ٢٩، جمع الإمام أبي بكر الوالبي، وقد ورد البيت كالآتي:

تداويت من ليلى بليلى عن الهوى   كما يتداوى شارب الخمر بالخمر

(2) ديوان البحتري: جـ٣، ص ١٤٩٣. وملحق الديوان، ص ٢٦٠٨.

يدفع شرقة الماء ولو تناهى في الكثرة حتى يبلغ الزبى وهو من قولهم: بلغ الماء الزبى: جمع زبية وهي، حفرة تحفر للأسد في أعلى ما يمكن من المواضع فلهذا ضرب بها المثل في كثرة الماء فقيل: بلغ الماء الزبى... فالشرق بالماء لا يزيله الماء... فقال البحتري ذلك ليؤكد بقاء حبه أي لا يكون برء من حبها إن تداوى منها بها كما لا يدفع الماء شرق من شرق بالماء»[1].

ومعايشتنا لديوان البحتري توقفنا على غير قليل من أدق المعاني التي مكنت للرجل موهبته وفنه من صياغتها وتصويرها على الوجه الصحيح، وهل يمكننا أن نصور محنة الإنسان في مواجهة الخطوب، وضعفه أمام عواصف الأيام بأفضل من قول البحتري:

إن الخطوب طوينني ونشرتني   عبث الوليد بجانب القرطاس[2]

ويتألق الوليد في تصوير ما يراه للراح من تأثير مبهر في النفس، وفي تصوير ما يتضافر معها من فتنة في الطبيعة وسحر في المرأة، ثم يبدع أيضاً في تصوير الامتزاج الرائق بين لون الخمر وشفافية الكأس فيقول ضمن مدحة له في أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري:

فاشرب على زهر الرياض يشوبه   زهر الخدود، وزهرة الصهباء
من قهوة تنسي الهموم وتبعث الـ   ـشوق الذي قد ضل في الأحشاء
يخفي الزجاجة لونها، فكأنها   في الكف قائمة بغير إناء[3]

ويشير صاحب الوساطة إلى البيت الثاني ويصفه بأنه «كثير مشهور» ويذكر أن المتنبي قد اقتفى بيت البحتري في قوله:

رأيت المدامة غلابة   تهيّج للقلب أشواقه[4]

والنظر في البيتين يظهر تفوق البحتري، إذ إن بيته أكثر دلالة على مدى ما للخمر من قدرة على بعث كوامن الأشواق بعد أن تنفض عنها ما غشاها من كثيف الهموم والأشجان.

ويذكر الآمدي ضمن محاجة أنصار كل من الطائيين، رأي أنصار أبي تمام في

(1) الآمدي: الموازنة، جـ ٢ ص ١٦١

(2) الديوان: جـ٢، ص ١

(3) الديوان: جـ١، ص ٧.

(4) الجرجاني: الوساطة ص ٣٢٤.

أن بيت البحتري: «وصف للإناء، لا للشراب، لأنه لو ملىء الإناء دبساً لكان هذا صفته»[1].

إلا أن أنصار البحتري يردون الاتهام عن شاعرهم ويقولون: «فما زالت الرواة وشيوخ العلم والأدب يستحسنون هذا البيت ويستجيدونه له»[2] كما يشيرون إلى أن ابن المعتز، وهو صاحب فضل وعلم بالشعر ـ قد ذكره في باب ما اختاره من الشبيه في كتاب البديع[3]، والبحتري ـ كما يذهب أنصاره ـ «إنما قصد إلى وصف هيئة الشراب في الإناء، ولم يقصد وصف الشراب خاصةً ولا الإناء، كما ادعيتم ولو أراد وصف الإناء لكان مصيباً لأن الزجاجة أيضاً توصف بما فيها، وتقع المبالغة في نعتها. . فالزجاجة إذا صفت ورقت وسلمت من الكدر اشتد صفاؤها وبريقها، فإذا وقع فيها الشراب الرقيق اتصل الشعاعان وامتزج الضياءان فلم تكد الزجاجة تتبين للناظر، ولو صببنا دبساً أو عسلاً أو لبناً أو ماءً كدراً في إناء هذه صفته في الرقة لما خفي الإناء على الناظر، لأن هذه الأشياء لا شعاع لها ولا ضياء يتصل بشعاع الإناء وضوئه»[4].

ويتصدى الآمدي للدفاع عن بيت البحتري ويرى أن المعنى صحيح لا عيب فيه. إذ يدل على أن شعاع الشراب غاية في القوة وأن الكأس غاية في الرقة، ويشير إلى أن البحتري أخذ معنى البيت من قول علي بن جبلة:

كأن يد النديم تدير منها   شعاعاً لا تحيط عليه كأس

ويستشهد تدعيمًا لرأيه ـ بأن أبا العباس ثعلبا أنشد البيت في أماليه ولم يعبه[5].

ويصف البحتري هيبة الفتح بن خاقان، تلك الهيبة التي تملأ العيون والأسماع جميعاً فلا ترى ولا تسمع إلا الفتح ولا تشير إلا إليه.

يقول البحتري:

---

(١) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٢٧.

(٢) نفسه، ص ٣١.

(٣) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٣١، وعبد الله بن المعتز: البديع ص ١٢٩.

(٤) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٣٣.

(٥) نفسه، ص ٣٦١، وديوان علي بن جبلة، ص ٥٣.

إذا سار كف اللحظ عن كل منظر سواه وغض الصوت عن كل مسمع
فلست ترى إلا إفاضه شاخص إليه بعين، أو مشير بإصبع[1]

ويذكر القاضي الجرجاني البيتين في الوساطة ويثبت أن المتنبي قد أخذ منهما بيتيه:

بمن تشخص الأبصار يوم ركوبه ويخرق من زحم على الرجل البرد
وتلقي وما تدري البنان سلاحها لكثرة إيماء إليه إذا يبدو

إلا أنه أكد المعنى وزاد فيه»[2].

والجدير بالذكر أن القاضي الجرجاني قد ذكر في وساطته تأثر أبي الطيب بكثير من معاني البحتري، ولا نغدو الحقيقة إذا رأينا في ذلك دليلاً على أن البحتري لم يكن هيناً في معانيه، فالمتنبي - كما هو معروف - فارس لا يشق له غبار في مضمار الحكمة والمعاني.

ويذكر الآمدي أن البحتري «قد تصرف في المدح بالجمال والهيبة والجلال تصرفاً كثيراً في غير مدح الخلفاء»[3]، ثم يتناول البيتين بالتحليل - كي يدل على مدى توفيق البحتري فيهما فيقول: «الإفاضة: الدفع، يريد أنه يدفع ببصره إليه وينحو به نحوه. والإفاضة في الكلام أن يدفعوا أيضاً القول، ويبعثوا الكلام. وهذه هيبة وجلال ما وراءهما غاية وكان المتوكل أولى بهذا الوصف من الفتح وإن كان الفتح أوقر وأهيب»[4].

ويصور البحتري هيبة ابن ثوابة فيقول:

ويخشى شذاه، وهو غير مسلط وقد يتوقى السيف والسيف في الغمد[5]

ويذكر القاضي الجرجاني البيت مقارناً بأبيات لبعض العرب ولأبي هفان وللمتنبي في نفس المعنى.

---

(١) الديوان: جـ ٢، ص ١٢٣٩.
(٢) الجرجاني: في الوساطة، ص ٢٥٢. وديوان المتنبي، جـ ٢، ص ١٠٦.
(٣) الآمدي: الموازنة، جـ ٢، ص ٣٦٩.
(٤) نفسه، ص ٣٧٠.
(٥) الديوان: جـ ٢، ص ٧٤٩

قال بعض العرب

يهاب العديد ندهم من حيث لا يرى   ويخشى سد ه العز والعز غائب[1]

وقال أبو هفان:

أنا السيف يخشى حده قبل هزه   فكيف وقد هز الحسام المهند

وقول المتنبي:

تهاب سيوف الهند وهي حدائد   فكيف إذا كانت نزارية عربا
ويرهب ناب الليث والليث وحده   فكيف إذا كان الليوث له صحبا
ويخشى عباب البحر وهو مكانه   فكيف بمن يغشى البلاد إذا عبا

ويمهد القاضي لسوقه الأبيات السالفة بقوله: «وألطف من هذا التناسب وأغمض مأخذاً ما تجده بين هذه الأبيات، إذا حذقت عنك اعتباراً أمثلتها، وأقبلت على صريح معانيها»[2].

ومؤدى عبارة القاضي، أن مجرد التشابه في الفكرة لا يعول عليه في تقييم الشعر، وإنما المعول على ما تتسم به الصياغات المتباينة للفكرة أو الأفكار المتماثلة من قيمة فنية يتجلى من خلالها المعنى العام لهذه الأبيات أو تلك.

وفي تصويره لحزم الفتح وثباته في مواجهة الشدائد، وإقدامه على اقتحام الأهوال دون ما ذعر أو تردد يقول البحتري:

ولما رأيت الخطب ضنكاً سبيله   وقد عظم المكروه واستفظع الأمر
صرمت فلم تقعد بحزمك حيرة الـ   ـمروع، ولم يسدد مذاهبك الذعر

فبقدر ما صور البحتري عسر الموقف ورهبته في البيت الأول، صور في البيت الثاني ما جابه الفتح به تلك المحنة من الحزم، وقهر الحيرة والخوف.

ومن معاني البحتري الدقيقة الرائعة قوله ضمن مدحة له في أبي سعيد محمد ابن يوسف الثغري.

---

(١) الجرجاني: الوساطة ص ٢٠٣.

(٢) الجرجاني: الوساطة، ص ٢٠٣. وشرح ديوان المتنبي: جـ ١، ص ١٨٦ - ١٨٧.

قوم إذا لبسوا الدروع لموقف (١) لبستهم الأعراض فيه دروعا
في معرك ضنك تخال به القنا بين الضلوع إذا انحنين ضلوعا[1]

ويتفق الصولي والآمدي[2] على أن البحتري قد تأثر في معنى بيته الأول بقول أبي تمام:

ويلبسن أخلاقاً كراماً كأنها على العرض من فرط الحصانة أدرع

ويرى الصولي أن البحتري «لم يستوف»[3].

ونحن لا نرى ما يراه الصولي من عدم استيفاء المعنى في بيت البحتري فالبيتان يتحدثان عن التحصن بالحسب والأخلاق في مواجهة المواقف. والفرق الواضح هو أن البحتري عبر بالاستعارة - لا بالتشبيه كما فعل أبو تمام - والاستعارة أقدر على الأداء الفني والتأثير إذا ما جاءت في موضعها دون تكلف أو مبالغة.

وفي المحاجة بين أنصار كل من الطائيين، يدحض محبو البحتري ما يعتد به أنصار أبي تمام من تلمذة البحتري لأبي تمام، وما يرتبونه عليها من تفضيله، ويدعمون موقفهم بأن القصيدة التي سمعها أبو تمام أول ما التقى بالبحتري في حضرة أبي سعيد الثغري والتي ورد فيها البيتان السالفان للبحتري، كانت في غاية من النضج الفني، يقول واحد من أنصار البحتري: «وقد أخبرني أنا رجل من أهل الجزيرة يكنى أبا الوضاح - وكان عالماً بشعر أبي تمام والبحتري وأخبارهما - أن القصيدة التي سمعها أبو تمام من البحتري عند محمد بن يوسف - مكان اجتماعهما وتعارفهما - القصيدة التي أولها:

فيم ابتداركما الملام ولوعا أبكيت إلا دمنةً وربوعا

وأنه لما بلغ إلى قوله:

في منزل ضنك تخال به القنا بين الضلوع إذا انحنين ضلوعا

نهض إليه أبو تمام فقبل بين عينيه، سروراً به وتحفياً بالطائية، ثم قال: «أبى

(١) الديوان: جـ ٢، ص ١٢٥٥.
(٢) الصولي: أخبار أبي تمام، ص ٨٥ والآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٣١٣.
(٣) الصولي: السابق ٨٥. وديوان أبي تمام، جـ ٤، ص ٩٦.

الله إلا أن يكون الشعر يمياً»[1]

وإذا كان الشعر تعبيراً أخضر عن الحياة من خلال العاطفة المرفرفة بأجنحتها عبر الصياغة الموحية، فلنتأمل سوياً كيف أنجز البحتري ذلك حينما صور قضية أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري، وقد دفع بـه إلى أبي الخير الكـاتب النصراني ليستخرج منه مالاً، فعمد إلى تعذيبه والتنكيـل به، وكـان للمسلمين ـ ومنهم البحتري ـ أن يتألموا الألم كله، وأن يبدو الأمر أمامهم انتقاماً وثأراً يطلبه الكاتب النصراني من القائد الذي أوقع شر الهزائم بنصارى الروم. وكان للمسلمين أن يستنكروا موقف الدولة من تلك القضية وكان على الشاعر المبدع أن يتجاوز بتلك الأحداث جفاف التاريخ ونثريته إلى رحابة الفن وشاعريته وطزاجته الدائمة.

يقول البحتري:

يا ضيعة الدنيا، وضيعة أهلها	والمسـلمين، وضيعة الإسـلام
طلبت دخول الشرك في أرض الهدى	بـين المـداد، وألسن الأقـلام
هذا «ابن يوسف» في يدي أعدائه	يجـزى عـلى الأيـام بـالأيّـام
نامت بنو العباس عنه، ولم تكن	عنـه أميـة لـو رعـت بنيـام

فالبحتري قد عبر عن قضية هائلة ألهبت ولا شك مشاعر الناس، بما تشابك فيها من عناصر الدين والشعوبية والحكم، وقبل أن يورد القضية صراحة ـ يجسم البحتري الرمز الذي يمثله الحادث في ضمائر الناس، إنه ضياع للدنيا والدين والمسلمين، إنهم يرونه ثأراً يتقاضاه الكاتب النصراني من القائد المسلم في أرض الإسلام وبين حشود المسلمين، يصور البحتري ذلك قبل أن يذكر الواقعة في البيت الثالث فإذا ذكرها فبإيجاز مقتدر يفجر بأبسط الكلمات شحنات هائلة من الغضب حينما يقابل بين أيام المجد التي كانت للدولة على أيدي أبي سعيد، وأيام الذل الذي يعانيه الرجل على يدي جلاده، ثم لا يلبث البحتري في البيت الأخير أن يسير على الشوك والجمر، فيهاجم صمت العباسيين الذي ما كان ليحدث لو أن الأمويين في سدّة الحكم.

ودقة المعاني في البيتين الثاني والثالث، وحساسية القضية التي أراغ البحتري

(١) الآمدي: الموازنة، جـ١، ص ٩.

(٢) الديوان: جـ٣، ص ٢٠٣. والقصة في أخبار البحتري للصولي ص ٩٧.

نفسه للتعبير عنها، يصوغها الرجل في لغة شعرية موحية مصورة، حتى لتصبح اللغة الشعرية بين يديه أقدر أداءً وأعظم تلويناً من الفرّشاة في يد الرسام العبقري.

وما دمنا بصدد الحديث عن معاني البحتري، فلعله من المناسب أن نبدي الرأي فيما يخص الشاعر من تلك القضية التي شغل بها النقد القديم كثيراً، وأعني بها قضية السرقات.

فقد ذهب صاحب الموشح إلى القول بأن البحتري أخذ من شعر أبي تمام خمسمائة بيت[1] وسبق أن رأينا الآمدي يقول بأن هذا الرقم يزيد على مائة بيت فحسب، هي تلك التي أخذها الوليد من أبي تمام خاصة.

وبغض النظر عما عرف به المرزباني من تحامل على البحتري، وما أشيع عن الآمدي من تعصب له، فإن تلك القضية قد حسمت، عندما عولجت بمفهوم إنساني وذوقي متسامح ومرهف لدى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، وبمفهوم فني دقيق وبصير لدى القاضي عبد القاهر الجرجاني عندما بسط باقتدار نظريته في النظم، تلك النظرية التي نجد إرهاصاتها وبواكيرها الأولى في كتابات الجاحظ البلاغية.

يقول الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[3].

ولما كان الكشف عن إعجاز القرآن الكريم هدفاً سامياً لكثير من البلاغيين والمتكلمين، فقط تمكن الجاحظ بذوقه المرهف وتفكيره الدقيق من أن يكتشف ارتباط ذلك الإعجاز بنظم القرآن وصياغته المعجزة. يقول الجاحظ: «في كتابنا المنزل، الذي يدلنا على أنه صدق نظمه، البديع الذي لا يقدر على مثله العباد»[4].

ومن الواضح أن الجاحظ لا يعني بالألفاظ إلا أن تكون ـ بدلالاتها اللغوية

---

(١) المرزباني: الموشح، ص ٥٢٤.
(٢) الآمدي: الموازنة.
(٣) الجاحظ: الحيوان، جـ٣، ص ١٣١ ـ ١٣٢.
(٤) الجاحظ: الحيوان، جـ٤، ص ٩٠.

وقيمها الصوتية والإيحائية ـ منظومة في التعبير الأدبي، وعمدة في الصياغة الفنية، لا أن تكون مجردة مقطوعة عن السياق.

يقول الدكتور شوقي ضيف: «وتعريفه للشعر على هذا النحو، يدل على أنه كان يدخل التصوير وما يطوى فيه من أخيلة في الصياغة واللفظ، وقد يكون في ذلك ما يخفف حدة الظن بأنه قدم الألفاظ من حيث هي على المعاني، إنما كان يريد الأسلوب بمعنى أوسع من رصف الألفاظ. إذ أدخل فيه الأخيلة والتصاوير، وكأنما أحس في عمق أن المعاني وحدها لا تكون الكلام البليغ، فهؤلاء المترجمون ينقلون معاني دقيقة لفلاسفة اليونان وغيرهم ومع ذلك لا يمكن أن يتصف كلامهم ولا ما نقلوه بالبلاغة، فكلامهم يحمل معاني صحيحة، ولكن ينقصها حائط البلاغة العتيد من حسن السبك وجمال الرصف والنظم»[١].

وإذا كان حسن السبك وجمال الرصف والنظم. مطلوبة لجمال التعبير عن الأفكار في النثر، فإنها ضرورة ولا غناء عنها ومطلوبة لذاتها في الشعر الذي يتعين أن يكون تعبيراً رائعاً بالإيحاء والإيقاع والصورة والرمز عن كوامن الروح ودخائلها المستترة، وليس أداة مباشراً وصارماً ومحدد الدلالة لشواغل الناس وأفكارهم والجوانب النثرية في حياتهم.

ولقد كان للبحتري موقف حاسم ـ سبق أن فصلناه ـ من قضية اللفظ والمعنى، حين رفع من أهمية الصياغة في العطاء الشعري إلى الذرى، وإنه يقرر هذا الاهتمام البالغ بالصياغة نصاً ويسلك على هدبه تطبيقاً في صياغته لأشعاره.

أما القاضي عبد القاهر الجرجاني فقد فصل القول في نظرية النظم، ووصل بها عن طريق التطبيق إلى آفاقها البعيدة، ولئن كان عبد القاهر في كتابه أسرار البلاغة باحثاً في الكلمات المفردة من حيث الدلالة على معانيها اللازمية وذلك في التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز والكناية، فإنه في دلائل الإعجاز قد سبق زمانه، وكان ذا عبقرية فذة وبصيرة كاشفة حينما أراغ نفسه للبحث في الأسلوب وخصائصه ووجوهه وما يدور حول تلك الوجوه من فروق بلاغية، ومن ثم يمكننا القول بأن عبد القاهر قد أرسى قواعد فلسفة بلاغية جمالية في اللغة، ما زالت شامخة الأركان حتى الآن. ومؤدى ما خلص إليه عبد القاهر من خلال فلسفته

(٢) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص ٥٢.

الجمالية اللغوية تلك:

أ ـ «إن اللفظ رمز لمعناه، وهو في ذلك يتلاقى مع كل النقاد العالميين القدامى والمحدثين، ومع مدرسة الرمزية في اللغة التي كان من روادها فنت الألماني، فالكلمة رمز للفكرة أو التجربة أو العاطفة أو المعنى، وقيمتها فيما ترمز إليه، وليست البلاغة فيها وحدها.

ب ـ العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هي في رأي عبد القاهر موطن البلاغة، وهي ما عبر عنه بالنظم، وما يعبر النقاد عنه بالشكل أو الصورة، فمن مجموع العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية، وهذه هي أساس نظرية التحليل اللغوي عند سوسير السويسري، وهي نظرية سبق إليها عبد القاهر ناقدنا الكبير وهذه العلاقات يتحدد فيها أهمية اللفظ بانضمامه إلى لفظ آخر، بحيث يكون بينهما صلة معنوية، كأن يكون الثاني خبراً عن الأول أو فاعلاً له... أو ما شاكل ذلك فاللفظ والمعنى لا يمكن فصلهما عن بعض، إنهما وجها الصورة وعمادها... وهذه هي نظرية الكثير من النقاد العالميين وبخاصة «النقاد الجماليون».

جـ ـ ولا يغفل عبد القاهر أهمية المعاني الثانوية ودلالتها الجمالية في النص الأدبي، سواء كانت هذه المعاني الثانوية معاني لزومية، أو من مستتبعات التراكيب، أو أثراً لرموز صوتية وإيحاءات نفسية، فهي التي تعطي الأسلوب دلالاته البلاغية، وتمنحه قيمة جمالية وكثير من المهارة الأدبية إنما هو في إطلاق تلك المعاني الثانوية لتؤثر تأثيرها في الخيال... وفي هذا يتلاقى عبد القاهر مع كل النقاد الكبار في الشرق والغرب على السواء»[1].

وعلى الرغم من أن عبد القاهر لم يغفل قيمة المعنى في النص الأدبي، فإنه يرد بعنف على من يقدمون الشعر لمعناه، ويرون اللفظ دونه في القيمة، ويربطون قيمة الشعر وجودته بأن يتضمن حكمةً وأدباً وأن ينطوي على نادر المعنى وغريب التشبيه، وهم إن مالوا قليلاً إلى الألفاظ لم يحتفلوا إلا بالاستعارة، إنه يقول بخطأ من يجعلون المعنى هو الأساس في الحكم على الشعر، ويرى أن الأمر بالضد. «فإننا لا

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مقدمة المحقق ص ٢٠، الطبعة الأولى مكتبة القاهرة سنة ١٩٦٩.

يرى متقدما في علم البلاغة مبرزاً في شأوها إلا هو ينكر هذا الرأي ويزري على القائل به، ويغص منه»[1]، ويستوفي عبد القاهر بسط رأيه فيقول «إنهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه لجهلهم بأن المعنى إذا كان أدباً وحكمةً وكان غريباً فهو أشرف، بل عابوه من حيث كان من قضى في جنس من الأجناس بفضل أو نقص ألا يعتبر في قضيته تلك إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقة وأن لا ينظر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل أو متصلاً به اتصال ما لا ينفك منه»، ويقرر إثر ذلك أن الصياغة والنظم هما اللذان يجبِ النظر إليهما في تقييم الشعر والشاعر لأن سبيل الكلام سبيل الصياغة والتصوير، وسبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع فيه التصوير ثم يدعم وجهة نظره هذه، بكلام الجاحظ الذي أوردناه سلفاً عن خطأ من يقدم الشعر لمعناه[2].

ولئن كان عبد القاهر ذا حس جمالي باللغة، ونظرات نافذة في النقد فقد كان البحتري من هذا القبيل وإن تقدم الجرجاني بقرنين من الزمان، كان البحتري فناناً ذا حس جمالي مرهف باللغة، وقد أبان جلياً عن ذلك، حين صور نفسه والحياة والناس بشفافية وعذوبة على قيثار أشعاره، وليس غريباً بعد ذلك أن نرى الجرجاني به حفياً في دلائله، يحتفل بأشعاره ويتخذ من النظر فيها وتحليلها شواهد على كثير من جوانب نظريته في النظم، وفي هذا دلالة ساطعة على أن البحتري كان ـ بطبعه الصادق وحسه المرهف ـ غالباً ما يصدر في عطائه الشعري متوافقاً مع الأسس الجمالية لتلك النظرية، ليس هذا فحسب، بل إننا نجد الإمام الجرجاني يتبنى وجهات نظر نقدية للبحتري، ويعرضها في الدلائل محبذاً لها راضياً عنها مستشهداً بها. فهو بعد أن بسط رأيه في زيغ من يقدمون الشعر لمعناه عن الصواب وقرر أن الراسخين والمتقدمين في البلاغة ينكرون تقديم الشعر لمعناه نراه يستطرد مستشهداً فيقول: «ومن ذلك ما روي عن البحتري: « روي أن عبيد الله بن عبد الله بن طاهر سأله عن مسلم وأبي نواس أيهما أشعر؟ فقال: أبو نواس، فقال: إن أبا العباس ثعلباً لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من شأن ثعلب وذويه، ومن المتعاطين لعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته[3].

---

(١) نفسه، ص ٢٥٤.

(٢) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧

(٣) نفسه، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥

ثم يستشهد الإمام الجرجاني مرةً أخرى بالبحتري فيقول: «وعن بعضهم أنه قال: رآني البحتري ومعي دفتر شعر، فقال ما هذا؟ قلت شعر الشنفرى، فقال وإلى أين تمضي؟ فقلت إلى أبي العباس أقرأه عليه، فقال: لقد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة. فما رأيته ناقداً للشعر، ولا مميزاً للألفاظ، ورأيته يستجيد شيئاً وينشده، وما هو بأفضل الشعر، فقلت له: أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى ولكنه أعرف الناس بإعرابه وغريبه، فما كان ينشد؟ قال قول الحارث ابن وعله:

قومي هم قتلوا أميم أخي ... فإذا رميت يصيبني سهمي
فلئن عفوت لأعفون جللاً ... ولئن سطوت لأوهين عظمي

فقلت: والله ما أنشد إلا أحسن شعر في أحسن معنى ولفظ: فقال: أين الشعر الذي فيه عروق الذهب؟: فقلت: مثل ماذا؟ فقال: مثل قول أبي ذؤاب:

إن يقتلوك فقد ثللت عروشهم ... بعتيبة بن الحارث بن شهاب
بأشدهم كلباً على أعدائهم ... وأعزهم فقداً على الأصحاب[1]

وفي حديث عبد القاهر عن بلاغة النظم ومعناه نراه يعمد لشرح آرائه بعرض نماذج شعرية للفرزدق وأبي الطيب وأبي تمام اتفق على فسادها لفساد نظمها وسوء تأليفها «وإن الفساد والخلل كانا من أن تعاطي الشاعر ما نتعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب، وصنع في تقديم أو تأخير أو حذف وإضمار، أو غير ذلك، مما ليس له أن يصنعه، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم»[2].

يضع الجرجاني بين أيدينا قول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكاً ... أبو أمه حي أبوه يقاربه[3]

وقول المتنبي:

ولذا اسم أعطية السيوف جفونها ... من أنها عمل السيوف عوامل[4]

---

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٥٥. والصولي: أخبار البحتري، ص ١٣٧.
(٢) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١١٩.
(٣) ديوان الفرزدق، جـ١، ص ١٠٨.
(٤) ديوان المتنبي، جـ٣، ص ٣٦٩.

وقوله

الطيب أنت، إذا أصابك طيبه والماء أنت إذا اغتسلت الغاسل[1]

وقوله أيضاً:

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه[2]

وقول أبي تمام:

ثانيه في كبد السماء، ولم يكن كاثنين ثانٍ، إذ هما في الغار[3]

وقوله:

يدي لمن شاء رهن لم يذق جرعاً من راحتيك درى ما الصاب والعسل[4]

وبعد أن دلل على قضيته بالسلب، يعمد إلى التدليل عليها بالإيجاب فيقول: «وإذا ثبت أن سبب فساد النظم واختلاله أن لا يعمل بقوانين هذا الشأن، ثبت أن سبب صحته أن يعمل عليها، ثم إذا ثبت أن مستنبط صحته وفساده، من هذا العلم ثبت أن الحكم كذلك في مزيته والفضيلة التي تعرض فيه، وإذا ثبت جمع ذلك ثبت أن ليس هو شيئاً غير توخي معاني هذا العلم وأحكامه، فيما بين الكلم، وإذ قد عرفت ذلك فاعمد إلى ما تواصفوه بالحسن، وتشاهدوا إليه بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصاً دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر، من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمله، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت، واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت، وعند ماذا ظهرت؟ فإن ترى عياناً أن الذي قلت لك كما قلت... اعمد إلى قول البحتري:

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن رأينا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثا ت عزماً وشيكاً ورأياً صليبا
تنقل في خلقي سؤدد سماحاً مرجى وبأساً مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخاً وكالبحر إن جئته مستثيبا

(1) نفسه، ص ٣٧٧.
(2) نفسه، جـ ٤، ص ٤٣.
(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٠. وديوان البحتري: جـ ١، ص ١٥١.
(4) ديوان أبي تمام، جـ ٢، ص ٢٠٧.
(5) نفسه، جـ ٣، ص ١١.

ثم يأخذ عبد القاهر بمنهجه التحليلي الممتاز في تفصيل التزام البحتري في صياغته لتلك الأبيات بما يتعين التزامه من دقائق وأصول في النظم، ومن ثم اتسامها بالصحة وبالقدرة على الإيحاء والتأثير. فيقول:

«فإذا رأيتها قد راقتك، وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً من نفسك فعد فانظر في السبب، واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله ثم لطف موضع صوابه وأتى مأتى يوجب الفضيلة، أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: «هو المرء أبدت له الحادثات». ثم قوله: «تنقل في خلقي سؤدد»، بتنكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله: «فكالسيف» وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ لأن المعنى لا محالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله: «وكالبحر»، ثم ان قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم ان أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله: «صارخاً» هناك و«مستثيباً» ههنا. لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت، أو ما هو في حكم ما عددت»[1].

وإذا كان الإمام الجرجاني قد استشهد بشعر البحتري للدلالة على جوهر نظريته في النظم، وإن صحة الشعر وقدرته على التأثير نابعتان من توخي الشاعر قواعد هذا الفن ومعانيه، فإنه يستشهد أيضاً بنماذج عديدة من شعر الشاعر لبسط وتوضيح كثير من أوجه هذا الفن ومعانيه. وسبق أن أشرنا في حديثنا عن تنضيد البحتري لمعانيه إلى استشهاد الإمام وتحليله لقول البحتري:

إذا نهى الناهي فلج بي الهوى   أصاخت إلى الواشي فلج بها الهجر

وقوله:

إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها   تذكرت القربى ففاضت دموعها

وذلك في الفصل الذي عقده بعنوان «في النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع»[2].

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص ١٢١.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٧. والديوان، جـ٢، ص ٨٤٤، جـ٢، ص ١٢٩٨ وكذلك ص ٣٠٣ من بحثنا.

وكيف أن لذلك وجوهاً تؤدي إلى اتحاد أجزاء الكلام ودخول بعضه في بعض، ومن تلك الوجوه أن يزاوج الشاعر بين معنيين في الشرط والجزاء معاً كما فعل البحتري في البيتين سالفي الذكر وفصلناه في موضعه المشار إليه من البحث. وفي وجه آخر من وجوه تلك المزاوجة بين معنيين في الشرط والجزاء يستشهد الإمام بقول البحتري:

لعمرك إنا والزمان كما جنت على الأضعف ... ون عادية الأقوى[1]

ويعلق الجرجاني على النماذج التي يوردها مع نموذج البحتري لسليمان القضاعي وكثير وحسان وإبراهيم بن العباس، يعلق عليها بقوله: «وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً، فاعلم أنه النمط العالي، والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه»[2].

وفي حديث القاضي الجرجاني عن الحذف يقول:

«هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالبحر فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[3].

ثم ينتقل إلى الحديث عن حذف المفعول به خاصةً، ومن أقسام حذف المفعول قسم هو: «أن يكون له مفعول مقصود قصده معلوم إلا أنه يحذف من اللفظ لدليل الحال عليه وينقسم إلى جلي لا صنعة فيه، وخفي تدخله الصنعة... وأما الخفي الذي تدخله الصنعة فيتفنن ويتنوع: فنوع منه أن تذكر الفعل، وفي نفسك له مفعول مخصوص قد علم مكانه. إما لجري ذكر أو دليل حال، إلا أنك تنسيه نفسك وتخفيه وتوهم أنك لم تذكر ذلك الفعل إلا لأن تثبت نفس معناه من غير أن تعديه إلى شيء أو تعرض فيه لمفعول»[4]. ثم لا يلبث أن يستشهد على هذا النوع ببيت البحتري في مدح المعتز:

(١) نفسه، ص ١٢٧، والديوان، جـ١، ص ٥٦.
(٢) نفسه، ص ١٢٨.
(٣) نفسه، ص ١٧٠.
(٤) نفسه، ١٧٨.

شجو حساده وغيظ عداه أن يرى مبصر ويسمع واع[1]

ويتناول البيت بتحليله الدقيق ليبين وجه الجمال في حذف المفعول، واتساق ذلك ومقتضيات النظم فيقول:

«المعنى لا محالة أن يرى مبصر محاسنه، ويسمع واعٍ أخباره وأوصافه. ولكنك تعلم على ذلك أنه كان يسرق علم ذلك من نفسه، ويدفع صورته عن وهمه ليحصل له معنى شريف وغرض خاص، وقال إنه يمدح خليفة هو المعتز، ويعرض بخليفة وهو المستعين فأراد أن يقول: إن محاسن المعتز وفضائله المحاسن والفضائل يكفي فيها أن يقع عليها بصر ويعيها سمع، حتى يعلم أنه المستحق للخلافة والفرد الوحيد الذي ليس لأحد أن ينازعه مرتبتها، فأنت ترى حساده وليس شيء أشجى لهم وأغيظ من علمهم بأن ههنا مبصراً يرى وسامعاً يَعي حتى ليتمنون أن لا يكون في الدنيا من له عين يبصر بها وأذن يعي معها. كي يخفي مكان استحقاقه لشرف الإمامة فيجدوا بذلك سبيلاً إلى منازعته إياها»[2].

ثم ينتقل الجرجاني إلى الحديث عن حذف نوع آخر من المفعول «وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصده، قد علم أنه ليس للفعل الذي ذكرت مفعول سواه بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أنك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزم ضمير النفس لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوافر العناية على إثبات الفعل للفاعل وتخلص له وتنصرف بجملتها وكما هي إليه»[3].

وبعد أن يورد عبد القاهر شواهد على هذا النوع من حذف المفعول لعمرو ابن معد يكرب ولجرير ولطفيل الغنوي وبعد أن يستشهد بآيات من القرآن الكريم، نراه يستشهد أيضاً بشعر للبحتري فيقول:

«ومما هو كأنه نوع آخر غير ما مضى، قول البحتري:

إذا بعدت أبلت، وإن قربت شفت فهجرانها يبلي، ولقيانها يشفي

وفي تحليله حذف المفعول في البيت، وأثر ذلك في إثبات الفعل لفاعله وتوافر

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٧٨، والديوان، جـ٢، ص ١٢٤٤.
(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ١٧٨.
(٣) نفسه، ص ١٧٩

العناية على ذلك دون أن يدخلها شوب نراه يقول:

«قد علم أن المعنى: «إذا بعدت عني أبلتني، وإن قربت مني شفتني»، إلا أنك تجد الشعر يأبى ذكر ذلك ويوجب إطراحه، وذلك لأنه أراد أن يجعل البلى كأنه واجب في بعادها، أن يوجبه ويجلبه وكأنه كالطبيعة فيه، وكذلك حال الشفاء مع القرب، حتى كأنه قال: أتدري ما بعادها؟ هو الداء المضني، وما قربها؟ هو الشفاء والبرء من كل داء، ولا سبيل إلى هذه اللطيفة وهذه النكتة إلا بحذف المفعول البتة»[1].

ثم يتناول الجرجاني نمطاً آخر من الإضمار والحذف يسمى الإضمار على شريطة التفسير، وبعد أن يستشهد بمثال على ما يصفه بأنه «طريق معروف ومذهب ظاهر وشيء لا يعبأ به»[2] ينتقل لبيان نمط رفيع من الإضمار والحذف على شريطة التفسير، ويرتكن في ذلك على البحتري بعد أن يصفه بالفحولة... يقول الإمام الجرجاني: «وفيه إذا أنت طلبت الشيء من معدنه في دقيق الصنعة ومن جليل الفائدة ما لا تجده إلا في كلام الفحول، فمن لطيف ذلك ونادره ـ قول البحتري:

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم   كرماً ولم تهدم مآثر خالد[3]

وفي تعليقه على البيت وتحليله لوجه الجمال في أدائه يقول:

«الأصل لا محالة لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها، ثم حذف ذلك من الأول استغناءً بدلالته في الثاني عليه، ثم هو على ما تراه وتعلمه من الحسن والغرابة وهو على ما ذكرت لك من أن الواجب في حكم البلاغة أن لا ينطبق بالمحذوف ولا يظهر إلى اللفظ، فليس يخفى أنك لو رجعت فيه إلى ما هو أصله فقلت: لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها: صرت إلى كلام غث وإلى شيء يمجه السمع وتعافه النفس، وذلك أن في البيان إذا ورد بعد الإبهام وبعد التحريك، له أبداً لطفاً ونبلاً لا يكون إذا لم يتقدم ما يحرك وأنت إذا قلت: لو شئت، علم السامع أنك قد علقت هذه المشيئة في المعنى بشيء فهو يضع في نفسه أن ههنا شيئاً تقتضي مشيئته له أن يكون أو أن لا يكون فإذا قلت: لم تفسد

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٨٣. والديوان، جـ٣، ص ١٣٦٩.
(٢) نفسه، ص ١٨٢.
(٣) نفسه، ص ١٨٣. والديوان، جـ١، ص ٥٠٨.

سماحة حاتم عرف ذلك الشيء، ومجيء المشيئة بعد «لو» وبعد حروف الجزاء هكذا موقوفة غير معداة إلى شيء، كثير شائع كقوله تعالى: ﴿لو شاء الله لجمعهم على الهدى﴾ و﴿لو شاء لهداكم أجمعين﴾، والتقدير في ذلك كله على ما ذكرت فالأصل «لو شاء الله أن يجمعهم على الهدى لجمعهم»، و«لو شاء أن يهديكم أجمعين لهداكم»، إلا أن البلاغة في أن يجاء بهٖ كذلك محذوفاً»[1].

ويتحدث الإمام عبد القاهر عما «ليس فيه لغير الحذف وجه»[2]، ويستشهد عليه بشعر لطرفة بن العبد ولحميد بن مالك الأرقط ثم يورد شاهدين من شعر البحتري هما قوله:

إذا شاء غادي عانة أو عدا على عقائل سرب أو تقنص ربربا

وقوله:

لو شئت عدت بلاد نجد عودة فحللت بين عقيقه وزروده[3]

وفي بيانه لرونق الحذف في البيتين يقول بأننا لو قلنا: «إذا شاء أن يغادي صرمة» عادي، ولو شئت أن تعود بلاد نجد عودة عدتها... أذهبت الماء والرونق وخرجت إلى كلام غث ولفظ رث»[4].

وفي حديثه عن الحذف أيضاً يقول الإمام الجرجاني:

«وإذا أردت ما هو صريح في ذلك ثم هو نادر لطيف ينطوي على معنى دقيق وفائدة جليلة، فانظر إلى بيت البحتري:

قد طلبنا فلم نجد لك في السؤ دد والمجد والمكارم مثلا[5]

ويعلق على ما في صياغة البيت من جمال من خلال تحليله إياه فيقول:

«المعنى قد طلبنا لك مثلاً ثم حذف لأن ذكره في الثاني يدل عليه، ثم إن في

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٨٤.
(2) نفسه، ص ١٨٥.
(3) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، ص ١٨٦، وديوان البحتري، جـ١، ص ١٩٩، جـ٢، ص ٦٩٣.
(4) نفسه، ص ١٨٦.
(5) الديوان: جـ٣، ص ١٦٥٦.

المجيء به كذلك من الحسن والمزية والروعة ما لا يخفى، ولو أنه قال: طلبنا لك في السؤدد والمجد والمكارم مثلاً فلم نجده لم تر من هذا الحسن الذي تراه شيئاً. وسبب ذلك، أن الذي هو الأصل في المدح والغرض بالحقيقة هو نفي الوجود عن المثل، فأما الطلب فكالشيء يُذكر ليبنى عليه الغرض، ويؤكد به أمره، وإذا كان هذا كذلك فلو أنه قال: قد طلبنا لك في السؤدد والمجد والمكارم مثلاً فلم نجده: لكان يكون قد ترك أن يوقع نفي الوجود على صريح لفظ المثل وأوقعه على ضميره ولن تبلغ الكناية مبلغ الصريح أبداً»[1].

ثم يتحدث الجرجاني عن المجاز الحكمي وما يتطلبه من تهيئة واستعداد فيقول: «فتأمل هذا واعتبره... فهذه التهيئة وهذا الاستعداد في هذا المجاز الحكمي. نظير أنك تراك في الاستعارة التي هي مجاز في نفس الكلمة، وأنت تحتاج في الأمر الأكثر إلى أن تمهد لها، وتقدم أو تؤخر ما يعلم به أنك مستعير ومشبه... ويفتح طريق المجاز إلى الكلمة»[2]، ويكون شاهد عبد القاهر على ذلك قول البحتري:

وصاعقة من نصله ينكفي بها ... على أرؤس الأقران خمس سحائب[3].

ويتناول الجرجاني أداء البحتري بالتحليل فيقول: «عنى بخمس السحائب أنامله، ولكنه لم يأت بهذه الاستعارة دفعةً، ولم يرمها إليك بغتة، بل ذكر ما ينبىء عنها، ويستدل به عليها فذكر أن هناك صاعقة وقال: من نصله: فبين أن تلك الصاعقة من نصل سيفه ثم قال: أرؤس الأقران. ثم قال: خمس فذكر الخمس التي هي عدد أنامل اليد فبان من مجموع هذه الأمور غرضه»[4].

وفي حديث الجرجاني عن الاحتذاء نراه - بعد أن يعرفه ويعرض نماذج له يستشهد برأي البحتري تدعيمًا لما ارتآه بشأنه.

يقول عبد القاهر: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً، فالأسلوب الضرب

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٨٧.

(٢) نفسه، ص ٢٩١.

(٣) نفسه، والديوان، جـ ١، ص ١٧٩.

(٤) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٩١.

من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمة نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله»[1].

وبعد أن يمثل لذلك ببيت للفرزدق احتذاه فيه البعيث، يورد الجرجاني بيتاً للبعيث احتذاه البحتري... يقول:

ومثل ذلك أن البعيث قال:

كليب لئام الناس قد يعلمونه وأنت إذا عدت كليب لئيمها

وقال البحتري:

بنو هاشم في كل شرق ومغرب كرام بني الدنيا وأنت كريمها[2]

وواضح أن البيتين مختلفان في المعنى تماماً، فبيت البعيث في الهجاء، وبيت البحتري في المدح، إلا أن الاحتذاء موجود في نمط تركيب الكلام لا في المعنى. ويدعم الجرجاني ذلك بما يروى عن البحتري في هذا الخصوص... يقول:

«وحكى العسكري في صنعة الشعر أن ابن الرومي قال: قال لي البحتري: قول أبي نواس:

ولم أدر من هم غير ما شهدت به بشرقي ساباط الديار البسابس[3]

مأخوذ من قول أبي خراس الهذلي:

ولم أدر من ألقى عليه رداءه سوى أنه قد سل من ماجد محض

قال: فقلت قد اختلف المعنى، فقال: أما ترى حذو الكلام حذواً واحداً؟»[4].

ثم يقول الجرجاني معلقاً على ما قدم من نماذج الاحتذاء: «وهذا الذي كتبت

---

(1) نفسه، ص ٤١٨.
(2) نفسه، ص ٤١٨. والديوان، جـ٣، ص ٢٠٢٤.
(3) ديوان أبي نواس: ص ٣٦١.
(4) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤١٩. وديوان الهذليين، جـ٢، ص ١٥٨.

من حلي الأخذ في الحذو»[1].

ومن نماذج الاحتذاء التي يستحسنها الجرجاني أيضاً، ويرى أن الاحتذاء فيها هو في حد الخفي قول البحتري.

ولن ينقل الحساد مجدك بعدما تمكن رضوى واطمأن متالع[2]

وقد احتذى فيه ـ كما سبقه في ذلك أبو تمام ـ قول الفرزدق:

فادفع بكفك إن أردت بناءنا ثهلان ذا الهضبات هل يتحلحل؟[3]

وبقدر ما امتلك الجرجاني من عقل ثاقب وذوق رهيف، بقدر ما استاء من أولئك الذين ينكرون ارتباط الإعجاز ومزية الكلام ورونقه بالنظم، أو يرون النظم يكون في الألفاظ لا في المعاني، وهو لا يفتأ يشن عليهم هجومه وانتقاداته العنيفة ويرى أن المرء لا يدرك مزايا النظم ووجوهه إلا إذا كان بطبيعته مهيئاً لذلك «لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصور لهم شأنها أمور خفية، ومعانٍ روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علمًا بها حتى يكون مهيئاً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة»[4].

ثم يسوق الإمام نماذج من روائع الشعر، يرى أنه لن يدرك وجه العظمة فيها إلا ذو بصر وبصيرة بالشعر وتذوقه، ومن تلك النماذج الممتازة يورد الجرجاني قول البحتري:

وسأستقل لك الدموع صبابة ولو أن دجلة لي عليك دموع[5]

ثم يردفه ببيت ثانٍ له أيضاً هو:

رأت فلتات الشيب فابتسمت لها وقالت نجوم لو طلعن بأسعد[6]

---

(١) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤١٩.
(٢) نفسه، ص ٤١٩. وديوان البحتري، جـ٢، ص ١٣٠٥.
(٣) ديوان الفرزدق، جـ٢، ص ٧١٧.
(٤) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٧٧.
(٥) نفسه، وديوان البحتري، جـ٢، ص ١٣١٥.
(٦) نفسه، ص ٤٧٧، والسابق، ص ٧٧١.

فلو أن الذي يقرأ هذه النماذج من الذين هيأتهم الطبيعة لإدراك ما فيها من شموخ وتفوق «أنق لها وأخدته الأريحية عندها»، وعرف ما في قول البحتري: «لي عليك دموع»، من شبه السحر، وأن ذلك من أجل تقديم «لي» على «عليك» ثم تنكير الدموع، وعرف كذلك شرف قوله: «وقالت نجوم لو طلعن بأسعد، وعلو طبقته ودقة صنعته»[1]، وإذا كان عبد القاهر ـ بما أوتي من ملكات الشعور والتفكير ـ قد اكتشف ـ من خلال الفن ـ ما اتسمت به صياغة البحتري من سحر وعلو طبقه ودقة صنعة ـ فإنه ليدرك عجز الكثيرين عن إدراك تلك الآفاق العلا، وينعي عليهم ذلك في سخرية مريرة فيقول: «والبلاء، والداء العياء، إن هذا الإحساس قليل في الناس، حتى أنه ليكون أن يقع للرجل شيء من هذه الفروق والوجوه في شعر بقوله أو رسالة يكتبها الموقع الحسن ثم لا يعلم أنه قد أحسن، فأما الجهل بمكان الإساءة فلا تعدمه، فلست تملك إذاً من أمرك شيئاً حتى تظفر بمن له طبع إذا قدحته ورى، وقلب إذا أريته رأى، فأما وصاحبك من لا يرى ما تريه ولا يهتدي للذي تهديه، فأنت رام معه في غير مرمى، ممعن نفسك في غير جدوى وكما لا تقيم الشعر في نفس من لا ذوق له، كذلك لا تفهم هذا الشأن من لم يؤت الآلة التي بها يفهم»[2]، وحري بنا الإشارة إلى أن عبد القاهر في عبارته السالفة تلك، يضع بين أيدينا ـ باقتدار ـ قضية فنية طرحت عبر كل عصور الأدب وعول عليها ذوو البصر والبصيرة من قدامى النقاد العرب وعلى رأسهم الآمدي وأبو الحسن الجرجاني مؤداها أنه لا خلق ولا نقد يعتد بهما في رحاب الفن إلا إذا امتلك الشاعر والأديب والناقد ركائزهم الفنية الإنسانية المتمثلة في الموهبة والذوق والعلم جميعاً.

ولئن كان عبد القاهر «من أعظم النقاد العرب في تاريخ الثقافة الأدبية والعربية، وهو الذروة التي وصل إليها النقد العربي»[3]، كما يقول بحق محمد عبد المنعم خفاجي، ولئن كان الدكتور مندور لا يعدل بكتاب دلائل الإعجاز كتاباً آخر، لأن عبد الـ[illegible] أدرك أن الأدب فن لغوي يناسبه المنهج الفقهي[4]، وطبق

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٧٨.

(٢) نفسه، ص ٤٧٩.

(٣) نفسه، مقدمة المحقق ص ١٠.

(٤) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٩٥، وما بعدها ط. دار نهضة مصر للطبع والنشر.

ذلك في الدلائل، وإذا كان ذلك المنهج يستمد قيمته من اعتماده على نظرية لغوية تتسق وما وصل إليه علم اللسان الحديث من آراء برمزية اللغة، وأنها ليست مجموعة من الألفاظ وإنما هي مجموعة من العلاقات، والألفاظ في ارتباطها إنما تكون مجموعة الصور التي تنقل إلينا الشعور أو الفكرة[1]، أقول لئن كان ذلك كله حقائق ثابتة، فإن من حق البحتري علينا، ومما يرفع من شأنه في سلم التقييم النقدي إلى ذروة مرموقة، أن نبرز المكانة السامية التي حظي بها من لدن عبد القاهر، والتي مثلت واضحة جلية بين دفتي «دلائل الإعجاز»، لقد رأينا في الجزء السابق من البحث كيف أن عبد القاهر لم يستشهد بشعر البحتري في توضيح جوهر نظرية النظم والتطبيق على الكثير من وجوهها، ولم يسبغ عليه عظيم الثناء والتقدير فحسب، بل إننا رأيناه أيضاً يستشهد بآرائه الفنية ويرفع من شأنها ويعول عليها، ورأيناه أيضاً لا يستشهد بشعر للبحتري إلا في مواطن الجمال والسمو الفني، ولا أعني بذلك أن البحتري كان شاعراً بلا أخطاء، وأن شعره كله مبرأ من الهنات، وإنما الذي أعنيه أنه ـ في مجمل عطائه الفني ـ كان شاعراً ذا حس جمالي رهيف باللغة وأن ذلك الحس كان عمدته وهاديه في تراكيبه وصياغاته المؤدية الموحية والمتسقة ـ كما رأينا من تطبيقات عبد القاهر ـ مع مقتضيات النظم وأوجهه الصحيحة.

وما دمنا بصدد الحديث عن ألفاظ البحتري ومعانيه فلعله من المناسب أن نشير إلى أن البحتري وهو من أصحاب الطبع الصادق، كان يعمد إلى تهذيب معانيه وألفاظه، ويعاود النظر فيها حتى تستقيم له، وقد نتج عن ذلك أن جاء ـ شعره متسق التراكيب متناسق الأسلوب فهو من حيث المعاني وصياغتها لا يرتفع ويتألق في جزء من القصيدة. ثم يهبط هبوطاً مزرياً في جزء آخر، ولقد تعرض أبو هلال لقضية تنقيح الشعر فأشار إلى أن البحتري قد سار في تهذيبه لشعره على هدى العديد من الجاهليين والإسلاميين، فزهير كما هو معروف كان صاحب الحوليات، وعلى دربه سار الحطيئة إذ كان يقضي في بعض قصائده الأشهر الطويلة، ومن المولدين سار أبو نواس على هذا النهج فكان يلقي أكثر قصيدته فجاءت قصائده واضحة القصد، «وكان البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب فيه فخرج شعره مهذباً، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، كان يرضى

---

(١) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص ١١٥، الطبعة الأولى دار النشر المصرية ١٩٥٥.

بأول خاطر فنعي عليه عيب كثير»[1].

والملفت للنظر في ذلك الأمر أن يأخذ البحتري نفسه بهذه المراجعة والتهذيب لشعره ثم يخلف لنا هذا الديوان الهائل الضخم من الشعر وهو أمر واضح الدلالة على غزارة إنتاجه وتدفق عطائه الفني ومن الواضح أن حياة الشاعر التي جاوزت الثمانين عاماً قد أسهمت في تحقيق ذلك.

ومن الوارد أن يكون البحتري قد أعمل تهذيبه في مُعانيه بحيث يذود ما كان خاطئاً منها عن قصائده ولا يبقي إلا المستقيم، ومن الممكن أن يشمل تهذيبه ألفاظه وتراكيبه فيبذل فيها حتى تلتئم وتنصع وإلا نحاها عن شعره، ولا بد لنا من أن نفترض قيام الشاعر بتنحية ما لا يروقه من شعره تماماً لأننا لا نجد بين أيدينا شيئاً من إنتاجه ينص على أنه مما استبعد لضعفه، وبالتالي يمكننا أن نحدد سبب حذفه، وكل ما وصلنا وأشرنا إليه حين تناولنا هجائيات الشاعر، ما روي عن ابنه أبي الغوث من أن الشاعر أمره قبل موته أن يحذف الهجاء من شعره حرصاً على مودة الناس، ولا نحسب أن أبا الغوث قد حذف شيئاً لوفرة الهجاء في ديوان الشاعر كما ذكرنا، ولما عرف عنه من أنه استاء وغضب عندما حاول البعض إقامة الوزن في بيت لأبيه مكسور[2].

ولقد كانت محاولات البحتري الدائبة لترقية معانيه والتي أشرنا إليها سلفاً هي نمطاً من هذا التهذيب والشاعر نفسه يقرر بأنه كان يسعى إلى الإحاطة بالمعنى ويحاول فيه حتى يستسلم له ويسلس ومن تلك المعاني التي يقول إنه سعى في أثرها زمناً حتى أدركها قوله:

لم يدعني كـ الغديّات والآ صال حتى خضبت بالمقراض

وعندما تمكر المعنى قال: «مكثت في لوحي خضبت بالمقراض أربعين سنة حتى أتممتها»[3].

---

(1) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ١٣٤ ـ ١٣٥، الطبعة الثانية. محمد علي صبيح.

(2) المرزباني الموضح، ص ٥٠٥ ـ ٥٠٦.

(3) نفسه، ص ٥١٠، والديوان، جـ ٢، ص ١٢٠٨. وقد ورد البيت هكذا:

وأبت تركي الغديات والآ صال حتى خضبت بالمقراض

الابتداءات والانتقالات والنهايات في شعر البحتري:

تباينت الآراء في الحكم على مطالع قصائد البحتري تبايناً يصل إلى التناقض فقد ذهب القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني إلى تقديمه في مطالعه على أبي تمام والمتنبي على حين قدمها عليه في الانتقال من غرض إلى آخر، ويشهد للمتنبي بتفوق ظاهر في ذلك. يقول القاضي الجرجاني: «والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلاك فإنه عني به. فاتفقت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب واهتما به كل اهتمام واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد وأحسن وزاد»[1].

أما أبو القاسم الآمدي فهو يقارن بين ابتداءات كل من الطائيين في أغراض الشعر المختلفة ويرجح كفة البحتري على أبي تمام ترجيحاً بيّناً فهو يبدأ بذكر ابتداءاتها بتشبيه النساء بالظباء والبقر فيورد مثالين من شعر أبي تمام، ثم يورد شواهد عدة لابتداءات البحتري الجيدة في هذا الغرض منها قوله:

دنا المحب إلا أن هجراً يباعده ... ولا حمد لنا أفراده وفرائده[2]

وقوله:

عارضتنا أصلاً فقلنا الربرب ... حتى أضاء الأقحوان الأشنب[3]

ويتناول الآمدي أمثلة الشاعرين بالتحليل ثم يعقب على بيت البحتري الأخير: «وهذا الابتداء أجود من جميع ما مضى» [4]، والبحتري عنده... قد تصرف في الابتداءات بهذا المعنى تصرفاً حسناً «ويدعم الآمدي - كما درج في موازناته - رأيه بشواهد كثيرة منها قول البحتري:

إن الظباء غداة سفح محجر ... هيجن حر جوى وفرط تذكّر[5]

---

(١) الجرجاني: الوساطة، ص ٤٨.
(٢) أبو القاسم الآمدي: الموازنة، جـ٢، ص ٦١، والديوان، جـ١، ص ٥٨٣.
(٣) نفسه: ص ٦١، الديوان، جـ١، ص ٧١.
(٤) نفسه، جـ٢، ص ٦٢.
(٥) نفسه، ص ٦٢. والديوان، جـ٢، ص ١٠٣.

وقوله:

هـل فيكم من واقف متفـرس ... يعدي على نظر الظباء الأنس[1]

وقوله:

دنــو ذاك الـغــزال أو غيــده ... مولع ذي الوجد بالذي يجده[2]

ويعقب على تلك الابتداءات مستحسناً إياها ومرجحاً كفة البحتري على أبي تمام في هذا المجال فيقول: «وهذا كله من ذكر الظباء غاية في حسنه وصحته وحلاوته على اختلاف فنونه ومعانيه ولست أعرف لأبي تمام غير البيتين الأولين في ذكر البقر»[3].

وفي موازنته بين ابتداءاتهما بذكر البكاء والدموع يورد بيتاً لأبي تمام ثم يعقبه بابتداءات عدة للبحتري منها قوله:

شوق إليك تفيض منه الأدمع ... وجوى عليك تضيق عنه الأضلع

ويعقب عليه بقوله: «وهذا من مشهور أبياته في الحسن والجودة»[4]، ويورد أيضاً من ابتداءات البحتري الجيدة قوله:

أدمـع قد غـربن بـالهمـلان ... وفؤاد قد لج في الخفقان[5]

وقوله:

بعينك لوعة القلب الرهـين ... وفرط تتابع الدمع الهتون[6]

ويعقب على تلك الشواهد وغيرها من ابتداءات البحتري بقوله:

«وهذه كلها ابتداءات جياد وأجود منها، ومن كل ابتداء في هذا الباب وغيره بذكر البكاء والدموع قوله:

---

(١) أبو القاسم الامدي: حـ ٢ ص ٦٢. والديوان جـ ٢، ص ١١٥٠.

(٢) نفسه، ص ٦٣. والديوان، جـ ٢، ص ٧٣٥.

(٣) نفسه، ص ٦٣.

(٤) نفسه، ص ٦٦. والديوان، جـ ٢، ص ١٣١٠.

(٥) نفسه، ص ٦٧، والديوان، جـ ٤، ص ٢١٩٧.

(٦) نفسه، والديوان، جـ ٤، ص ٢٢٦٦

وب مشوق عاد البث والكمد ومفاد الدمع الذي تجد[1]

ومن الواضح أن الآمدي يفضل البحتري على أبي تمام في هذا الميدان.

وفي عرضه لابتداءاتها بذكر السهر وطول الليل يورد بيتاً واحداً لأبي تمام ثم يورد أبياتا عدة للبحتري منها قوله:

أيها العاتب الذي ليس يرضى نم هنيئاً فلست أطعم غمضاً[2]

وقوله:

ترى الليل يمضي عقبة من هزيعه أو الصبح يجلو غرةً من صديعه[3]

ويعقب على تلك الأبيات بقوله: «وهذه أبيات كلها جيدة المعنى بارعة اللفظ حسنة السبك كثيرة الماء والرونق وهذا البيت الأخير أجودها وأبرعها»[4].

وفي باب الوجد والغرام وشدة الحب يذهب الآمدي إلى أن البحتري تصرف في ابتداءاته فيه تصرفاً حسناً[5] ومن تلك الابتداءات قوله:

حقاً أقول: لقد تبلت فؤادي وأطلت مدة غيّي المتمادي[6]

وقوله:

أتراك تسمع للحمام الهتف شجواً يكون كشجوك المستطرف[7]

وقوله:

أنافع عند ليلى فرط حبيها ولوعة لي أبديها وأخفيها[8]

وقوله:

---

(1) نفسه، ص ٦٨، والديوان، جـ١، ص ٤٩٥.
(2) نفسه، ص ٧٠. والديوان، جـ٢، ص ١٢١٤.
(3) نفسه، ص ٧٠. والديوان، حـ٢، ص ١٢٧٥.
(4) نفسه، ص ٧٠.
(5) نفسه، ص ٧٢.
(6) نفسه، ص ٧٢. والديوان، جـ٢، ص ٧٣١.
(7) نفسه، ص ٧٢. والديوان، جـ٣، ص ١٤١٥.
(8) نفسه، ص ٧٣. والديوان، جـ٤، ص ٢٤٠٩.

قيـل لهـا إني مغـرم صـب وإن لم يقارف غير وجد بها القلب[1]

ويعقب الآمـدي على تلك الابتداءات بقوله:

«فانظر إلى هذا التصرف الحسن، والألفاظ المختلفة في المعاني المتقاربة، ولا أعرف لأبي تمام في هذا كله شيئاً»[2].

وتفضيل الآمدي لابتداءات البحتري في هذا الباب واضح.

ومن ابتداءات البحتري بذكر الهجر يورد الآمدي نماذج عدة منها قوله:

لج هذا الحبيب في هجرانه وغدا والصدود أكبر شانه[3]

وقوله:

لي حبيب قد لج في الهجر جدا وأعاد الصدود منه وأبدى[4]

وقوله:

مني وصـل، ومنـك هجـر وفيَّ ذل، وفيـك كـبـر[5]

ثم يقر الآمدي أنه ليس لأبي تمام في هذا النحو شيء إلا قوله:

خشنت عليه أخت بني خشين وأنجـح فيـك قـول العـاذليـن

وهو في رأيه «ابتـداء رديء»[6] وصواب رأي الآمدي واضح تماماً.

ومما جاء من ابتداءات البحتري في ذكر العيون يورد الآمدي قوله:

تريك الذي حدثت عنه من السحر بطرف عليل اللحظ مستغرب الفتر[7]

وقوله:

---

(١) الآمدي: الموازنة، جـ٢، ص ٧٣. والديوان، جـ١، ص ١٢٢.

(٢) نفسه، ص ٧٣.

(٣) نفسه، ص ٧٤. والديوان، جـ٤، ص ٢١٦٩.

(٤) نفسه، ص ٧٤. والديوان، جـ٢، ص٧١١.

(٥) نفسه، ص ٧٤. والديوان، جـ٢، ص ١٠٥٠.

(٦) نفسه، ص ٧٤.

(٧) نفسه، ص ٧٥. والديوان، جـ٢، ص ١٠٠٤.

مـا بعيني هـذا الغـزال الغـريـر   من فتـون مستجلب من فتـور[1]

وقوله:

غال صبري ـ أما سألت بصبري   مـا بعينيـك من فتـور وسحر[2]

ويعقب الآمدي على تلك الشواهد وغيرها بقوله: «وهذا كله جيد حسن عذب، وليس لأبي تمام في معناه شيء»[3]، وعلى ذلك فهو يفضل البحتري دون شك.

والرجوع إلى موازنات الآمدي بين ابتداءات كل من الطائيين في الأغراض المختلفة يظهر بجلاء أنه يفضل ابتداءات البحتري ويرجح كفته على أبي تمام في هذا المضمار.

أما ابن رشيق فقد خالف الآمدي والجرجاني في استحسان ابتداءات البحتري وذهب إلى أنه لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له، كما يذهب إلى معارضة الجرجاني خاصةً في تقديم أبي تمام والمتنبي على البحتري في الخروج والنهاية فيقول:

«ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء، ولا يتكلف له، ثم يجيد باقي القصيدة وأكثرهم فعلاً لذلك البحتري: كان يصنع الابتداء سهلاً، ويأتي به عفواً وكلما تمادى قوي كلامه، وله من جيد الابتداءات كثير لكثرة شعره، والغالب عليه ما قدمت، غير أن القاضي الجرجاني فضله بجودة الاستهلال وهو الابتداء ـ على أبي تمام وأبي الطيب، وفضلهما عليه بالخروج والخاتمة ولست أرى لذلك وجهاً إلا كثرة شعره كما قدمت. فإنه لو حاسبهما ابتداء جيداً بابتداء، لأزبى عليهمـا وقصرا عن عذره»[4] فابن رشيق إذن يفسر تفضيل الجرجاني لابتـداءات البحتري مطلقاً، بكثرة الجيد منها تبعاً لغزارة شعر البحتري، ويرى أن شعر البحتري يقوى ويزداد جودةً كلما استمر في القصيدة، وهذا يعني أنه يبدع في الخروج والخاتم على خلاف ما ذهب الجرجاني، ويبدو أن القاضي الجرجاني تأثر برأي الحاتمي في هذا الشأن، ومعروف أن الأخير كان متحاملاً على البحتري غاضاً من شعره، يقول ابن رشيق:

(١) نفسه، ص ٧٥. والديوان، جـ ٢، ص ٨٨٤.

(٢) نفسه، والديوان، جـ ٢، ص ١٠٧٩.

(٣) الآمدي: الموازنة، جـ ٢، ص ٧٥.

(٤) ابن رشيق: العمدة، جـ ١، ص ٢٣٣.

«فأما الحاتمي فإنه يغض من أبي عبادة غضاً شديداً ويجور عليه جوراً بيناً لا يقبل منه ولا يسلم إليه»[1].

ويمكننا القول بأن البحتري قد تهيأ له من الابتداءات الجيدة شيء كثير وله ابتداءات أخرى أقل جودة من تلك الأولى، ومن استهلالاته القوية الرائعة قوله:

سلام عليكم لا وفاء ولا عهد   أما لكم عن هجر أحبابكم بد؟[2]

وقوله:

صنت نفسي عما يدنس نفسي   وترفعت عن جدا كل جبس[3]

وقوله:

ميلوا إلى الدار من ليلى نحييها   نعمْ ونسألها عن بعض أهليها[4]

وقوله:

ذاك وادي الأراك فاحبس قليلاً   مقصراً من صبابة أو مطيلا[5]

وأغلب ابتداءات البحتري في الغزل، وقد يبدأ القصيدة بحكمة أو تأمل في الحياة كما فعل في سينيته الشهيرة، وكما فعل في بائيته التي يمدح بها أبا العباس بن بسطام فيقول في مقدمتها:

من قائل للزمان، ما أربه   في خلق منه قد خلا عجبه؟
يعطى امرؤ حظه بلا سبب   ويحرم الحظ محصد سببه
نجهل نفع الدنيا فندفعه   وقد نرى ضرها فنجتلبه
لا ييأس المرء أن ينجيه   ما يحسب الناس أنه عطبه[6]

ويقول مبتدئاً قصيدته في هجاء عبيد الله بن عَبد الله بن طاهر:

لا الدهر مستنفذٌ ولا عجبه   تسومنا الخسف كله نوبه[7]

---

(1) نفسه، ص ٢٣٣. وكذا آراء الحاتمي في البحتري. زهر الآداب، جـ٣، ص ٢٠.
(2) الديوان: جـ٢، ص ٧٤٠.
(3) نفسه، ص ١١٥٢.
(4) الديوان: جـ٤، ص ٢٤١٤.
(5) نفسه، جـ٣، ص ١٧٦٦.
(6) الديوان: جـ١، ص ٢٧٧.
(7) نفسه، ص ٢٠٧.

وفي بعض الأحيان كان يدلف البحتري إلى غرضه الرئيسي دون مقدمة على الإطلاق، يقول في مدح أبي عيسى بن صاعد:

قامت بلادك لي مقام بلادي ... وأرى تلادك بات دون تلادي
حتى كأني لم أرم وطني ولم ... تشمت بزائل نعمتي حسادي[1]

ويقول في مدح محمد بن راشد:

إني لفعلك يا محمد حامد ... وإليك بالأمل المصدق قاصد
يوصيك بي عطف القريب ومذهب ... في الرشد سهله أمامك راشد[2]

ويقول في مدح يحيى بن المعلى:

بجودك يدنو النائل المتباعد ... ويصلح فعل الدهر والدهر فاسد[3]

ويمكننا القول أيضاً إن أبا عبادة كان يجيد الخاتمة كما كان يجيد الاستهلال، ولبداية القصيدة وخاتمتها أثر لا ينكر في جذب انتباه السامع والتأثير في نفسه:

يقول أبو عبادة في مدح المتوكل:

لج هذا الحبيب في هجرانه ... وغدا والصدود أكبر شانه
والذي صير الملاحة في خـ ... ـديه وقفاً، والسحر في أجفانه
لا أطعت الوشاة فيه.. ولو ... أسرف في ظلمه وفي عدوانه[4]

وبعد أن يفرغ البحتري من النسيب والمدح نراه يختم القصيدة ختاماً محكماً فيقول:

علم الله كيف أنت فأعطا ... ك المحل الجليل من سلطانه
جعل الدين في ضمانك والدنـ ... ـيا فعش سالماً لنا في ضمانه[5]

وتوفيق البحتري في الابتداء يتجلى في أن ذكره لصدود الحبيب وهجرانه يثير الرغبة لدينا في معرفة ما انتهى إليه الأمر بين الحبيبين، وقد أنهى إلينا ذلك بإصراره

(١) نفسه، ص ٥٥٣.
(٢) الديوان: جـ١، ص ٥٦٥.
(٣) نفسه، جـ٢، ص ٧٨١
(٤) نفسه، جـ٤، ص ٢١٦٩.
(٥) الديوان: جـ٤، ص ٢١٧٠.

وقسمه أنه مقيم على حبه مهما تمادى في صده وهجره ورغماً عن محاولات الوشاة للوقيعة بينهما.

ويظهر توفيقه في الخاتمة عندما جعل مكانة الخليفة السامية في ذروة الدولة والسلطان مترتبة على عظيم سجاياه التي علم بها الله فكافأه عنها بذلك المحل الأسمى، وإذا كان المتوكل يحمي الدين والدنيا ويضمنهما من أن يضارا. فهو مستحق إذن أن يدعو له الشاعر بأن يعيش هانئاً سالماً في ضمان الله ورعايته، وتلك نهاية واضحة التوفيق تسبغ على الجو الشعري للقصيدة نوعاً من الوداعة وطمأنينة الروح والكثرة المطلقة لابتداءات البحتري مصرعه، وإذا كان التصريع سمة فنية غالبة على ديوان الشعر العربي كله، فإن كلف البحتري العارم بالموسيقى في صياغته الشعرية دفعه أحياناً إلى تكرار التصريع في تضاعيف بعض قصائده بعد تصريع الابتداء. فهو يبدأ مدحة في إسماعيل بن بلبل متغزلاً مصرعاً فيقول:

من رقبة أدع الزيارة عامداً   وأصد عنك وعن ديارك حائدا(١)

ثم لا يلبث في مديحة أن يصرع ثانية فيقول:

لو نافسوك لخالسوك من الندى   ما يصلحون به الزمان الفاسدا(٢)

ثم يعود للتصريع مرةً ثالثة حين يقول ضمن المديح:

بالنصر يمتثل المعاد المبتدا   والمال يتبع الطريف التالدا(٣)

والنظر في مجمل ديوان البحتري، يدلنا على أنه بقدر ما كان موفقاً في بدايات وخواتيم قصائده، فإنه لم يكن كذلك في انتقالاته من النسيب إلى غرضه الأساسي في أشعاره، إنه على وجه العموم كان لا يحسن التخلص من الغزل إلى غيره فيأتي انتقاله مشوباً بطابع الطفرة والاغتصاب.

فهو على سبيل المثال يمدح المتوكل فيبدأ متغزلاً ويقول:

لي حبيب قد لج في الهجر جدا   وأعاد الصدود منه وأبدا(٤)

وينتهي في الغزل إلى قوله:

---

(١) نفسه، جـ٢، ص ٨٢١

(٢) نفسه، ص ٨٢٥.

(٣) الديوان: جـ٢، ص ٨٢٥.

(٤) نفسه، ص ٧١١.

حـاش لله! أنت أفـتر الحـا ظاً، وأحلى شكلاً، وأحسن قدا[1]

ثم ينتقل إلى المدح مباشرة فيقول:

خلق الله «جعفـراً» قيّـم الدنـ ـيا سداداً، وقيّـم الدين رشدا[2]

فالانتقال هنا من الغزل إلى المدح واضح القلق والتكلف فليس ثمة جسور من معنى أو إحساس تمتد بينهما على الاطلاق، الأمر الذي يدفعنا أن نشير هنا مرة أخرى إلى ما ذكرناه عندما تناولنا فن الغزل عند الشاعر وهو أن الاحتمال الأغلب أن تلك المقدمات الغزلية كانت قصائد قائمة بذاتها تعبر عن عـواطف صادقة ومشاعر دافئة لدى الشاعر ثم أضاف إليها الأغـراض الأخرى لقصـائده وفقاً للمناسبات المختلفة وقد أشرنا في هذا الصدد إلى علاقة الحب التي كانت قائمة ومعروفة وثابتة في أشعار البحتري بينه وبين علوة، والفنانون ـ خاصةً ذوي الطبع الصادق المرهف ومنهم شاعرنا البحتري ـ يتنفسون الحياة عادةً من خلال عواطفهم وانفعالاتهم، إن تذوق الجمال في الكون والارتعاش به، لا يعني إلا عـواطف متوقدة متوهجة، وليس من المقبول، والحال هكذا ـ أن يصور البحتري عواطفه في تلك القطع المحدودة التي وردت في الديوان خالصة في الغزل»[3].

ومن نماذج التخلص الجيد القليلة في شعر البحتري انتقاله من الغزل إلى المدح في قصيدته التي مدح بها أبا نهشل محمد بن حميد الطوسي ومطلعها:

بـعض هـذا المـلام والتـفـنـيـد ليس هجر النوى كهجر الصدود[4]

فهو ينتهي من الغزل إلى قوله:

سوف أعطي السلو والصبر ما أمـ ـنـع من طارف الهـوى والتليد[5]

ثم ينتقل انتقالاً موفقاً إلى المدح حين يقيم جسوراً تصل بين مقدمته الغزلية وبينه فيقول:

---

(١) الديوان: جـ ٢، ص ٧١٢.

(٢) نفسه، ص ٥٧١٢.

(٣) عرضت لذلك حين تناولت فن الغزل عن الشاعر، ص ٢٠٣ من البحث.

(٤) الديوان، جـ٢، ص ٧٦٨.

(٥) نفسه، ص ٧٦٩.

بـالمهـاري يلبسن ثـوبـاً جـديـداً مستفـاداً في كـل وقت جـديـد
فهي طول النهار بيض وطـول الـ ـليـل في أقمص من الليـل سـود
طـالبـات في الغـوث غيثـاً سكوبـاً وحميـداً في آل «عبـد الحميـد»[1]

ومن تلك النماذج الموفقة في الانتقال تلك الدالية التي يفردها الشاعر بعد المقدمة الغزلية إلى الحديث عن تجاربه مع الآخرين في خضم الحياة وفلسفته النظرية وسلوكه العملي تجاه الكارهين والحاقدين يقول في مطلع القصيدة متغزلاً:

أجـدر وأخلق أن يـرن عـوائـدي ويساء خلصاني، ويشمت حاسدي[2]

ثم ينتهي من الغزل وينتقل انتقالاً محموداً إلى غرضه الرئيسي فيقول:

يـا دهـر هـل تـدني إليّ ديـارهـا من بعـد تعـذيبي بـطول تبـاعـد
يا دهر! كم قد سؤتني فوجـدتني لا أشتكي السوأى ولست بجاحد
حتـام لا أنفـك منـك تسـومني خسفـاً، وتعسفني بسطوة حـاقد[3]

فنحن لا نشعر بطفرة أو انقطاع في السياق النفسي لمعطيات القصيدة ومن تلك النماذج الموفقة أيضاً لحسن تخلص البحتري صنيعه في التخلص من الغزل إلى المدح في تلك الميمية التي مدح بها المعتز بالله حيث بدأها متغزلاً فقال:

خيـال يعتـريني في المنـام لسكرى اللحظ فاتنة القوام
لـعلوة إنها شـجن لـنفـسي وبلبـال لقلبي المستهـام[4]

وينتهي من الغزل وينتقل في يسر وتوفيق إلى مدح المعتز حين يقول:

أأتخـذ العـراق هـوى ودارا ومن أهواه في أرض الشآم؟
فلـولا غـرة الملك المرجى لآثـرت المسير عـلى المقـام
وكيف يسـير مـرتبط بنعمى تـولته من الملك الهمـام؟[5]

إلا أن تلك النماذج التي سقناها لحسن تخلص الشاعر، وغيرها في أشعاره، هي في الحقيقة قليلة ونادرة إذا قيست إلى ضخامة ديوانه، بل إن سوء تخلصه كان معروفاً شائعاً إلى الحد الذي دعا أحد الشعراء إلى الإشارة إليه في تعريضه بنفاق

---

(١) نفسه، ص ٧٦٩.
(٢) الديوان: جـ ٢، ص ٨٢٩.
(٣) نفسه، ص ٨٣٠.
(٤) نفسه، جـ ٣، ص ١٩٣٢.
(٥) نفسه، ص ١٩٣٣.

صديق له فقال:

يغتابني، فإذا التمست أبان عن محض صحيح
وثباً، كوثب البحتري من النسيب إلى المديح[1]

البديع في شعر البحتري:

لم يحظ البحتري - من أسف شديد - بما حظي به أبو تمام والمتنبي من اهتمام النقاد والدارسين قديماً وحديثاً، ويبدو أن الولع بالجديد ظاهرة أكيدة في كل عصر، ويبدو أن هذا الولع بالإبهار والإثارة المرتبطة بفساد الذوق عند كثير من البلاغيين في الفترة المتأخرة من العصر العباسي، مسؤول عن دفع البحتري إلى منطقة الظل من اهتمامهم، بل مسؤول عن أن يدرس الرجل - إذا ما درس - وعيون الدارسين ومداركهم جد شغوفة بأبي تمام، ويمكننا القول إن البحتري قد قدر حق قدره من لدن أعظم النقاد العرب وأقدرهم على النقد الذوقي التطبيقي. وأعني بهم أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل، وفي رأيي أن هذا جد كاف لوضع البحتري حيث ينبغي أن يوضع في سلم التقييم النقدي في القديم.

وفي الحديث، تبرز دراسة الدكتور شوقي ضيف لصنعة البحتري، وهي دراسة ممتازة يكتمل لها ما يفتقده النقد القديم غالباً من قدرة على التحليل والتعليل، إلا أن البحتري مقيس فيها دائماً بأبي تمام. ومنظور إليه من خلال حب الناقد الجليل لأبي تمام وفن أبي تمام.

يقول الدكتور شوقي ضيف عن البحتري: «وعلى الرغم من لقائه لأبي تمام وروايته لشعره نجده يقف في الصف المقابل له في صناعة الشعر وفهمه. فقد كان يقف في صف الصانعين الذين التقينا بهم في القرن الثاني. من أمثال بشار وأبي نواس، بينما كان أبو تمام يقف في صف المصنعين من أمثال مسلم بن الوليد، بل لقد بلغ عنده مذهب التصنيع غاية من التنميق العقلي، والتأنق اللفظي، وكأن البحتري لم يستطع أن ينهض بما أداه أبو تمام للشعر من تصنيع وزخرفة، ولعل ذلك يرجع في بعض أسبابه إلى أنه نشأ نشأة بسيطة في عشيرة بحتر الطائية، فلم يتثقف بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرته، وظل ذوقه في جملته لا يأبه

(١) أحمد أحمد بدوي: حياة البحتري وفنه، ص ٢١٥.

للتميق المسرف، كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع وموهبة»[1]

وأنا على يقين من أن سماحة أستاذي الجليل، واتساع آفاق حلمه وعلمه ستسمح لي جميعاً بأن أختلف معه دون حرج.

وأود أن أذكر الحقيقة المسلمة وهي أن التلمذة في الفن علاقة حميمة ومطلوبة بين الأستاذ والتلميذ، إلا أنني لا أرى أن نقيم لحادثة لقاء البحتري بأبي تمام كبير أثر في توجيهه فنياً، إلا إذا قلنا بأن البحتري تتلمذ على أبي تمام كي يخالفه، فالأمر بينهما كان مغايراً على سبيل المثال لما كان عليه بين أوس وزهير وكعب والحطيئة، كما أن أبا عبادة قد التقى بأبي تمام وعرض عليه شعره فشهد له بالحذق وبأنه أشعر من أنشده[2] بل إن الرواية التي يوردها الصولي للقائهما عند أبي سعيد الثغري وأنشد البحتري فيها قصيدته:

أأفاق صب من هوى فأفيقا ... أم خان عهداً أم أطاع شفيقا

تشير إلى أن شعره كان من النضج بحيث أن أبا تمام لم يجد حرجاً في أن يدعيه لنفسه على سبيل المزاح[3]، وفي رواية أخرى أن البحتري أنشد في هذا اللقاء قصيدته:

فيم ابتداركما الملام ولوعا ... أبكيت إلا دمنة وربوعا

وأنه لما بلغ قوله:

في منزل ضنك تخال به القنا ... بين الضلوع إذا انحنين ضلوعا

نهض إليه أبو تمام فقبل بين عينيه سروراً به. وتحفياً بالطائية، ثم قال أبى الله إلا أن يكون الشعر يمنياً[4].

ويورد الصولي أيضاً أن أبا تمام شهد للبحتري بأنه أمير الشعراء بعده[5] وأنه سمع بعض شعره، فأنشد بيت أوس بن حجر:

---

(١) د. شوقي ضيف. الفنومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٩١.
(٢) الصولي: أخبار البحتري، ص ٥٦.
(٣) الصولي. أخبار البحتري، ص ٦٤. الصولي: أخبار أبي تمام، ص ١٠٥ ـ ١٠٦.
(٤) الصولي: أخبار البحتري، ص ٦٤، الحاشية. الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٩.
(٥) الصولي: أخبار البحتري، ص ٦٩.

إذا مقرم منا ذرا حد نابه تخمط فينا ناب آخر مقرم

وقال للبحتري نعيت إلى نفسي أن عمري ليس يطول وقد نشأ مثلك لطيء[1].

بل إن صاحب الأغاني يورد حادثة لقاء البحتري بأبي تمام لدى الثغري بما يقطع بأن البحتري الشاعر الناشىء حينئذ - قد أثر أعمق الأثر وترك أبلغ الإعجاب في نفس أبي تمام... يقول أبو الفرج إن البحتري كان ينشد قصيدته وأبو تمام يسمع ويهتز من قرنه إلى قدمه استحساناً لها، فلما فرغ منها قال:

«أحسنت والله يا غلام. فمن أنت؟ قال من طيء. فطرب أبو تمام وقال: من طيء، الحمد لله على ذلك لوددت أن كل طائية تلد مثلك. وقبل بين عينيه وضمه إليه»[2].

فالأمر إذن فيما أرى كان أمر معاصرة بين شاعر كبير ذي قدم ثابتة في فنه وآخر ناشىء محتاج لمن يمنحه العون على دربه الصعب الجديد، وقد كان البحتري دائم الاعتراف بفضل أبي تمام عليه، وكان المبرد على صواب حينما رأى في ذلك دليلاً على قوة خلق البحتري، فالاعتراف بالفضل إذن قضية أخلاقية وليس حكمًا نقدياً[3]. وفيما يتعلق بدوران المعنى لدى كلا الشاعرين فسبق أن ذهبنا إلى أن الأمر أمر صياغة متكاملة، كما أن القضية قد تحدد حجمها وحسمت في ضوء المنهج الجديد في دراسة السرقات والمفهوم الحديث لها.

وتفسير منحى البحتري في الصياغة الشعرية وطريقته في البديع، بعدم الثقافة الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرته، هو تفسير وتعليل لا يمكننا قبوله، فللثقافة شقان، ثقافة ودراية بالشعر القديم، وقد توافرت تماماً للبحتري وأثبت ذلك من خلال صناعته لكتاب الحماسة كما يقرر ذلك الدكتور شوقي ضيف نفسه[4]، بل إننا لنعجب لعمق واتساع الثقافة الشعرية للبحتري حين ننظر في حماسته، فعلى

---

(١) نفسه، ص ٧٠ وكذا ديوان البحتري ص ٧ المقدمة طبع وضبط وتصحيح عبد الرحمن البرقوقي، مطبعة هندية مصر سنة ١٩١١.

(٢) الأصفهاني: الأغاني، جـ ٢١، ص ٤٢.

(٣) أشير إلى هذا في المحاجة بين أنصار الطائيين في الموازنة، جـ ١، ص ٥١.

(٤) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٨٩.

حين ألف أبو تمام حماسته في عشرة أبواب. ألف البحتري حماسته في أربعة وسبعين ومائة باباً تتضمن معظم المعاني الشعرية التي جرت على ألسن العرب[1]، ويقول محقق حماسة البحتري «يبلغ عدد الشعراء الذين رويت عنهم حماسة البحتري نحو الستمائة أكثرهم من الجاهليين والمخضرمين، وكفى بذلك دليلاً على وفرة محفوظاته للشعر القديم، وتمتاز هذه الحماسة بخلوها مما تنبو عنه الأسماع من الألفاظ البذيئة فليس فيها بيت واحد يمجه الذوق السليم، فإن البحتري يلوح في كل لفظة من مختاراته ناقداً صحيحاً للشعر بصيراً بمحاسنه، ولعل هذه الحماسة هي الوحيدة التي خلت من كل مجون، بل لا يرى فيها المطلع أثراً للغزل والنسيب»[2]، وليس لنا بعد ذلك إلا القول بأن الديوان الضخم الجليل للبحتري يمثل دليلاً ساطعاً على عمق واتساع ثقافته في القديم.

أما جهل البحتري بالثقافات الحديثة، فإنه افتراض من الغريب أن نتصوره بالنسبة للبحتري وهو الشاعر الذي عاش في بوتقة تلك الثقافات في قصور سبعة من الخلفاء ابتداء بالمتوكل وانتهاء بالمعتمد، وكان شاعر الخلافة الأول، وخفتت دون صوته أصوات كافة شعراء الدولة آنئذ. يورد الآمدي في الموازنة على لسان المحتج للبحتري: «أخبرنا أبو الحسن الأخفش رحمه الله قال: سمعت أبا العباس محمد بن يزيد المبرد يقول: ما رأيت أشعر من هذا الرجل - يعني البحتري - لولا أنه ينشدني كما ينشدكم لملأت كتبي من أمالي شعره»[3].

ويقول ابن العماد حينما عرض لسنة أربع وثمانين ومائتين سنة وفاة البحتري: «وفيها أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي المنبجي البحتري، أمير شعراء العصر، وحامل لواء القريض، أخذ عن أبي تمام الطائي... قال المبرد: أنشدنا شاعر دهره ونسيج وحده أبو عبادة البحتري»[4].

وقد جعلته مكانته تلك في البلاط العباسي وثيق الصلة بالوزراء وكبار رجال الدولة ومثقفيها، وديوانه من هذه الناحية سجل حافل بأسمائهم وأسماء الكثيرين

---

(١) الحماسة لأبي عبادة البحتري، ص ٤٣٧، ٤٦١، ضبط وتعليق كمال مصطفى المكتبة التجارية، الطبعة الأولى الرحمانية بمصر

(٢) نفسه، مقدمة المحقق ص ب، جـ

(٣) الآمدي الموازنة، جـ١، ص ٢١

(٤) ابن العماد شذرات الذهب، جـ٢، ص ١٨٦

من أعيان بغداد وعلمائها ومنهم المبرد وابن خرداذبه وعلي بن المنجم والرياشي وغيرهم من القمم الشامخة في الفكر واللغة والأدب.

ونحسب أن هذه الصلة الثابتة والمستمرة بذروة المجتمع في الحكم والفن والفكر في أزهى فترات الرقي العقلي والثقافي، مع التفوق الأكيد على شعراء عصره، لا تسمح لنا أن نفترض جهل البحتري بالفلسفة وبالثقافات الحديثة كما أنها لا تسمح لنا أن نفترض ارتباط الذوق الشعري العام للعصر بالشعر المعمى بالغموض والفلسفة والتعقيد في اللفظ والبديع.

إن الأمر ينحسم بما قررناه سلفاً من أن الشاعر العظيم وإن كان يتعين عليه أن يكون مفكراً عظيماً. إلا أن الشعر يظل في نهاية الأمر غير الفلسفة، إن الشعر إدراك للحياة من خلال الوجدان. وتفكير يقظ وتعبير دافىء عن الوجود بالصور، وذلك مجال بعيد كل البعد عن الفلسفة التجريدية الصارمة، بل إنني أذهب إلى أن الشعراء الذين تفلسفوا خسروا الشعر ولم يكسبوا الفلسفة في آن معاً.

لقد كان البحتري شاعراً، ولم يكن، ولم يحاول أن يكون فيلسوفاً منطقياً، وللشعر أدواته الفنية التي تمكن منها البحتري بموهبته وثقافته، ومن ثم لم يتهم بالتكلف إطلاقاً ولم يعمد إلى التواء التعبير أو الغموض والتعقيد في البديع، وإن كان ذوق العصر مرتبطاً بمذهب آخر في التعبير الشعري غير مذهب البحتري - أياً ما كانت تسميتنا له - فبماذا يمكننا تفسير سيطرة البحتري على دوحة الشعر وتألق شهرته ما يقرب من نصف قرن من الزمان؟ وما الذي يمكن في فن الشعر أن يرضي أذواقنا وعقولنا أكثر من أن يصوغ الشاعر أعمق الأفكار وأدق المعاني الإنسانية صياغة شعرية جمالية مؤاتية على نهج البحتري في قوله:

قلب يطل على أفكاره، ويد تمضي الأمور ونفس لهوها التعب

إنها حقاً - على حد قول ابن الأثير - المعاني المقدودة من الصخرة الصماء، في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء. بل إن ابن الأثير كان على صواب ودوق ناصعين حين علق على البيت السالف بقوله «قلب يطل على أفكاره» من الكلمات الجوامع، ومراده كذلك أن قلبه لا تملؤه الأفكار، ولا تحيط به، وإنما هو عال عليها، يصف بذلك عدم احتفاله بالحوادج وقلة مبالاته بالخطب التي تحدث

أفكاراً تستغرق القلوب، وهذه عبارة عجيبة، لا يؤتى بمثلها مما يسد مسدها»[١].

ويعول الدكتور شوقي ضيف على نشأة البحتري البدوية، ويجعلها سبباً فيما ذهب إليه من عجز الرجل عن الثقافة الحديثة، وعن التجديد المرجو. . . فيقول:

«وعبر الآمدي في كتابه الموازنة الذي عقده للمقارنة بينه وبين أبي تمام عن ذلك بقوله: «لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف» وقال إنه نشأ في البادية فهو ليس مثل أبي تمام الذي نشأ في دمشق وعاش في المدن»[٢].

ويستطرد الدكتور شوقي ضيف موضحاً فكرته فيقول: «وهي مقارنة طريفة أقامها النقاد بين شاعر بدوي وشاعر حضري لا عهد له بالبادية ولا صلة، وقد مثل كل منهما طريقة في صناعة الشعر وحرفته. فأما أبو تمام فحضري مثقف ثقافة واسعة، وهو لذلك يأخذ تصنيع مسلم ويعقده تعقيداً شديداً أما البحتري فشاعر بدوي وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرقي العقلي الذي صادف العقل الحضري وصناعة الشعر الحضرية»[٣].

وإذا كان من غير الوارد أن نتصور عزلة البحتري بمكانته الرسمية وعلاقاته الأدبية والاجتماعية المتشعبة عن ثقافات عصره، وإذا كان من غير المحتمل أن نتصور تأبيه على التيارات الأدبية والفكرية في المدن التي عاش فيها أكثر من ثلاثة أرباع حياته، أقول إذا كان الأمر هكذا فإننا بذلك نقر بميزة للبحتري على أبي تمام الذي هو على حد قول الدكتور شوقي ضيف «شاعر حضري لا عهد له بالبادية ولا صلة»[٤]، فاجتماع آلة القديم بما فيه من الطبع الصادق والدفء الصحراوي المتدفق إلى الجديد الثقافي الذي لا يتصور عزلة البحتري عنه، أقول إن اجتماع هذا إلى ذاك في شعر البحتري قد جعله أقرب إلى النفوس وأقدر على التأثير فيها وأبعد عن التعمل البديعي في شعر أبي تمام وقد اعتمد على الجانب المقنن المشدود المحدد من طبيعة المدن والحضارة والفلسفة الوافدة. ونحن لا نستطيع أن نذهب إلى عزلة أبي تمام عن البدوي القديم، فإقباله الدائب على الشعر القديم ثابت،

(١) ابن الأثير: المثل السائر، جـ ١، ص ٥١، وديوان البحتري، جـ ١، ص ١٧٢.
(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩١. والآمدي: الموازنة جـ ١، ص ٦.
(٣) شوقي ضيف: نفسه ص ١٩١.
(٤) نفسه، ص ١٩١

ومن ثم فالقضية تنحسم وفقاً للرؤية الشعرية ولطبيعة كل منهما ومقدرته على العطاء. وبدلاً من أن نذهب إلى أن البحتري لم يستطع أن يجاري أبا تمام[١] بمقدورنا القول إنه لم يشأ أن يجاريه كما أن الآمدي حينما قال بالتزام البحتري عمود الشعر، كان في الغالب يعني التزامه الطبع والتدفق والقرب من طبيعة فن الشعر في تعبيره عن عصره، ولم يكن يقصد إلى نفي تفاعله مع تيارات عصره الثقافية. وإذا كنا نقيم ونفسر صنعة شعر البحتري بأنها «ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد»[٢] ونعلل ذلك بتساؤلنا «ومن أين يجيئه ذلك وهو ليس من أهل المدن ولا من ثقافتهم وعقليتهم»[٣] فكيف يمكننا أن نفسر ما صار إليه علماء ونقاد كبار وشعراء أفذاذ من سموق فني رفيع ومتطور، وقد نشأوا في بيئة ريفية محضة بسيطة، ثم كان لبيئاتهم الجديدة تأثيراتها عليهم بالسلب والإيجاب، فأخذوا منها ما شاءوا وزهدوا فيما رفضته طبائعهم. ولم يكن الرفض عن عجز وإنما عن رأي وطبيعة وموقف ثابت من قضايا الفكر والفن، ومن هؤلاء العمالقة المعاصرين طه حسين والعقاد والدكتور شوقي ضيف نفسه؟

وبعيداً عن تقسيم الشعراء في طوائف وتصنيفات غالباً ما تعقد القضايا النقدية نرى ابن رشيق يأتي برأي مقبول في عطاء كلا الطائيين فيقول:

«وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها: فأما حبيب فيذهب إلى ما العمدة اللفظ وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة، وأما البحتري فكان أملح صنعةً وأحسن مذهباً في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»[٤]، والغالب أن ابن رشيق ينعي على أبي تمام طريقته المتكلفة في البديع ومنها كلفه بالتكلف أو الأخذ بالمذهب الكلامي وهو أساس من الأسس الخمسة للبديع كما تناوله ابن المعتز، وقد نعى الرجل على أبي تمام ـ في أول مصنفة كتاب البديع ـ طريقته المتعسفة في استخدام فنونه، فبعد أن يحدد هدفه في إثبات أن فنون البديع قديمة في التراث العربي، وأن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن قلدهم لم يسبقوا

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٢.

(٣) نفسه، ص ١٩٢.

(٤) ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص ١٣٠.

إلى هذا الفن، وغاية ما في الأمر أنه كثر في أشعارهم، نراه يقول: «ثم إن حبيب ابن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرغ فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»(١).

ومن الواضح أن ابن رشيق متأثر ومؤيد لما ارتآه ابن المعتز في صنعة أبي تمام وهو في استحسانه لصنيع البحتري، لا يضع بين أيدينا الشواهد المدعمة لهذا الاستحسان وكأني به يرى القضية مسلمة لا تحتاج إلى التدليل، فإذا ما رغبنا في الوقوف على طريقة البحتري في البديع، تلك الطريقة المبرأة من التعسف والإعنات، والتي استحقت استحسان ابن رشيق، ومن سابقيه حظيت بإشادة عبد الله بن المعتز وأصحاب الموازنة والوساطة والدلائل: فلنتأمل في تلك النماذج من شعره:

يقول أبو عبادة معاتباً إبراهيم بن المدبر:

ومن العجائب تهمتي لك بعدما	كنت الصفي لدي والخلصانا
وتوقعي منك الإساءة جاهداً	والعدل أن أتوقع الإحسانا
وكما يسرك لين مسي راضياً	فكذاك فاخش خشونتي غضبانا(٢)

إن خير البديع وأقربه إلى النفوس وأقدره على التأثير فيها، هو ما نصر بالمعنى واقتضاه التعبير عما بنفس الشاعر دون إفساده وتعقيده والتكلف له والبحتري في عتابه لصديقه يدهش لتغيره. ويأسف لما يتوخاه من الإساءة إليه ويذكره بما كان بينهما من ود وصفاء ويحذره من مغبة غضبه، ونراه يستخدم فنون البديع بما يبين عن ذلك في صدق ويسر ودون التواء أو تعقيد فهو يكثف ويؤكد ما كان بينهما من ود عميق بأن يأتي بعد الصفي بما يناظرها وهي الخلصان ثم نراه في البيت الثاني يطابق بين الإساءة والإحسان ويقابل بين شطري البيت فيبرز ما يهدف إليه من وصول الأمور بينهما إلى ما يناقض المتوقع لها، وفي البيت الأخير يذكر بحلاوة الرضا وبمرارة الغضب فيطابق بين الرضا والغضب وبين اللين والخشونة ويجانس بين إخش وخشونة وتلك الوجوه البديعية تتناصر والمعنى في تعانق ويقتضيها التعبير عن مقتضى الحال.

---

(١) عبد الله بن المعتز: البديع ص ١٦.

(٢) الديوان. جـ ٤، ص ٢٣١٢

ويقول البحتري مادحا أبا سعيد الثغري ومشيدا ببطولته

أحسن الله في ثـوابك عن ثغـ ـر مضـاع أحسنت فيه البـلاء
كـان مستضعفاً فعـز ومحـرو مـا فأجدى، ومظلمًا فأضاء[1]

فنراه لا يكتفي في عرضه لفضل ممدوحه وبطولته بحسن التقسيم الذي ينتظم قوله كان مستضعفا فعز، ومحروما فأجدى، ومظلما فأضاء، وإنما نراه يطابق بين كلمتي كل جزء من أجزاء تقسيمه للمعنى، والنفس تقبل منه ذلك وتهش له لاتساقه مع سياق المعنى ولبعده عن الغموض المعنوي والإعنات البديعي

وضمن مدحة له في إسحاق بن إسماعيل بن نوبخت يقول في المقدمة الغزلية:

فسقى الغضا والنازلية وإن هم شبوه بين جوانح وقلوب[2]

ولنتأمل في الطباق السلس بين سقى وشب وفي الصلة الاستعارية التي أقامها بين الإشعال وبين الجوانح والقلوب تعبيرا عن لهيب الحب ثم إتيانه بالقلوب إثر الجوانح وكل منهما تعانق الأخرى وتناظرها، فكلتاهما مرتبطتان بموطن المشاعر والانفعالات في الإنسان.

وفي المقدمة الغزلية لإحدى مدائحه في الفتح بن خاقان يقول أبو عبادة:

مضى العام بالهجران منهم وبالنوى فهل مقبل بالقرب والوصل قابله؟[3]

إن الألم الذي يعانيه الشاعر من لوعة الهجر في عام منصرم، والأمل في تبدل الأحوال في عام قابل يقتضيان المطابقة بين مضي ومقبل، وبين الهجران والوصل وبين النوى والوصل، كما أن الجناس بين مقبل وقابل والمقابلة بين معنى الشطر الأول ومعنى الشطر الثاني تستقر في النفس ويقبلها الذوق لأنها جميعا وثيقة الصلة بما يود الشاعر أن يبين عنه ولأنها متسمة بما يباعد بينها وبين القلق في الصياغة والالتواء في التركيب.

ويورد الآمدي الأبيات الأربعة التالية لهذا البيت وهي

(١) نفسه، جـ١، ص ١٦
(٢) نفسه، ص ٢٤٦
(٣) الديوان، جـ٣، ص ١٦١١

أرجم في ليلى الظنون وأرتجي ... أواخر حب أخلفتني أوائله
وليلة هَوَّمْنا على العيس أرسلت ... بطيف خيال يشبه الحق باطله
فلولا بياض الصبح طال تشبثي ... بعطف غزال بت وهناً أغازله
وكم من يد لليل عندي حميدة ... وللصبح من خطب تذم غوائله

ثم يعلق عليها قائلاً: «وهذا كله إنما حسن هذا الحسن، وقبلته النفوس لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو، مع حسن عبارته، وبراعة نسجه، وجودة تلخيصه، ومتخير لفظه»[1].

ونظرة منا في الأبيات توقفنا على أن البحتري حقق هذا الذي أشار إليه الآمدي مع احتفاله بالبديع وفقاً لمذهبه البعيد عن التعسف والاقتحام، ففي أول الأبيات طابق بين أواخر وأوائل، ثم طابق في البيت الثاني بين حق وباطل بعد أن أحسن تشبيه حلم لقائه وطيف المحبوبة بالحقيقة، وفي ثالث الأبيات جانس بين غزال وأغازل بعد أن طابق بين الصبح وبات، وفي البيت الأخير طابق بين معظم كلمات شطريه، ففي الشطر الأول يورد: يد، الليل، حميدة، وفي الشطر الثاني يورد الصبح، خطب، تذم، غوائل. وقد تولدت المقابلة طبيعية سلسة بين معنى الشطر الأول ومعنى الشطر الثاني.

وفي مدحة له في أبي أيوب أحمد بن محمد بن شجاع يقول البحتري:

أرضيهم قولاً، ولا يرضونني ... فعلاً، وتلك قضية لا تقصد
فأذم منهم ما يذم، وربما ... سامحتهم، فحمدت ما لا يحمد[2]

فالشاعر يهدف إلى بيان التناقض بين حسن صنيعه تجاه الآخرين، وسوء موقفهم العملي تجاهه وما يستخدمه من فنون البديع مرتبط تماماً بالإبانة عن هذا دون نبو أو قلق، إنه يطابق بين «أرضيهم» و«لا يرضونني»، وبين «قولاً» و«فعلاً»، ولا تلبث المقابلة بين المعنيين أن تتحقق لتبرز تناقض السلوكين ومن ثم يصبح من حق البحتري أن يعقب على ذلك بقوله «وتلك قضية لا تقصد» وفي البيت الثاني يعمد البحتري إلى الإيحاء بمعنى ضخم يترك لنا مجال تخيله فسيحاً حينما يقول: «فأذم منهم ما يذم» و«فحمدت ما لا يحمد». فتعبيره بالاسم الموصول وصلته هنا

(١) الآمدي: الموازنة، جـ ٢، ص ١٨١ والديوان، جـ ٣، ص ١٦١١.
(٢) الديوان، جـ ١، ص ٦٣١

في غاية التوفيق لإيجازهما وقدرتهما على ترك مهمة تصور المذموم والمحمود للقارىء، وواضح أن البيت ينطوي أيضاً على الطباق المقبول بين أذم وحمدت، وفي البيتين كليهما طريقة البحتري في عرضه ما يريد مقسمًا تقسيمًا مناسباً للمعنى ولتوالي حدوثه في الزمن.

غير أن أستاذنا الدكتور شوقي ضيف غير راض عن طريقة البحتري لأنها ترد في يسر وسهولة ولا ترقى إلى ما يحققه أصحاب التصنيع من صور للتعقيد غريبة يضيفون إليها ألواناً ثقافية قاتمة[1]، إن استخدام البحتري للتصوير والجناس والطباق استخدام ساذج يخالف ما يرد عند أبي تمام ويورد الدكتور شوقي أبياتاً متفرقة من المقدمة الغزلية لإحدى مدائح البحتري في الفتح يراها تذيع سر المهنة عند الشاعر وهي:

مني وصل ومنك هجر — وفيّ ذل وفيك كبر

وما سواء إذا التقينا — سهل على خلة ووعر

قد كنت حراً وأنت عبد — فصرت عبداً وأنت حر[2]

ويعلق الدكتور على صنعة البحتري في الأبيات قائلاً: «فإنك تجد فيها هذا الطباق الذي عرف به البحتري، ولكنه طباق ساذج لا تعقيد فيه ولا تعب ولا مشقة، طباق ضحل بسيط هو أشبه ما يكون بتداعي المعاني، فلا خيال ولا عمق ولا فكرة، إنما وصل وهجر، وذل وكبر، وسهل ووعر، وعبد وحر، .... ولكن هل تحس في هذه المعاني المتقابلة شيئاً من اللذة الفنية سوى ما فيها من تقطيع صوتي يدفعها من السقوط؟»[3].

ويستطرد الدكتور شوقي ضيف قائلاً: «ونفس بناء هذه الأبيات ليس فيه مشقة ولا صعوبة، فالبحتري لم يكن يعرف ـ كما يعرف المصنفون ـ أن الشعر نحت وصقل وألوان معقدة، إذ كان يقف عند ظاهر هذا العمل فينقل الشكل وقلما نفذ إلى الباطن وما يتغلغل فيه من تفكير بعيد، وما يستغرقه من خيال معقد وصور مركبة. لم يكن البحتري ليستطيع التعمق في فهم المذهب الجديد فهو بدوي، وهو

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٤.

(٢) نفسه، ص ١٩٤. والديوان، جـ٢، ص ١٠٥٠.

(٣) نفسه، ص ١٩٤.

لذلك لا يحسن فهم أدوات الصناعة كما يفهمها صناع المدن في القرن الثالث»[1]، وفي الحق أنه بالإمكان أن نثبت للبحتري من المقدرة الفنية أكثر من هذا الذي ذكره الدكتور في تحليله للنص وسبق أن تناولنا طريقة البحتري في تلك الأبيات عندما تحدثت عما بين معاني البحتري وألفاظه من تضافر[2]، ولكنني أود أن أشير إلى أن النص بما ذكر عنه وبما لم يذكر، ليس هو ـ فحسب ـ الذي يذيع سر المهنة لدى البحتري، إن هذا النص وأضرابه تمثل جميعاً جانباً من نتاج البحتري، ولقد أورد الصولي في أخباره عن أبي عبادة ما يسفر عن حقيقة ذلك:

يقول الصولي: «حدثني الحسين بن علي، قال: حدثني البحتري قال: كنت أمدح المتوكل مقوماً لفظي، غير مرسل نفسي، فقال لي الفتح، وكان والله ما علمت، قوي الأدب، حسن المعرفة بالشعر: ليس بك حاجة في مدح أمير المؤمنين إلى مثل هذا، لين كلامك حتى يفهم، فإنه يلذ ما يفهم. فعلمت أنه نصحني فمدحته بأشعاري التي منها:

لي حبيب قد لج في الهجر جدا وأعاد الصدود منه وأبدا

ومنها:

لم لا ترق لذل عبدك وخضوعه فتفي بوعدك

ومنها:

عن أي ثغر تبتسم وبأي طرف تحتكم

فحظيت عنده، وقربت من قلبه، وتوافرت علي صلاته»[1]، ويقف الإمام عبد القاهر الجرجاني على تلك الحقيقة في شعر البحتري، وهي أن هذا الجانب القوي العميق الذي يفتقده الدكتور شوقي ضيف متحقق في عطاء البحتري فعلاً ولكنه متحقق على طريقة البحتري لا على طريقة أبي تمام. والجرجاني في ذلك مدرك لما سبقه إليه الفتح بن خاقان وأشار على البحتري بالتخفيف والاسترسال كي لا يصعب الأمر على المتوكل.

---

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٥.

(٢) البحث: ص ٢٩٤ ـ ٢٩٥.

(٣) الصولي: أخبار البحتري، ص ٨٧. والديوان، جـ٢، ص ٧١١، جـ٢، ص ٧٠٥، جـ٣، ص ١٩٩٨.

يقول الجرجاني في أسرار البلاغة مشيراً إلى قلة حيلة المتوكل في فهم القصائد العميقة للبحتري وعجزه عن إدراك أبعادها: «لا يمكن ادعاء أن جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر، والغنى عن النظر، كقوله:

فؤادي منك ملآن وسري فيك إعلان

وقوله:

عن أي ثغر تبتسم وبأي طرف تحتكم

وهل ثقل على المتوكل قصائده الجياد حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها إلا لأنه لم يفهم معانيها كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط إليه؟»[1].

وأحسبني بعد ذلك قد أوضحت أن النموذج الذي ساقه الدكتور شوقي ضيف لا يمكن أن يكون المعبر عن فن البحتري وطرق الأداء عنده، هذا بالإضافة إلى ما يموج به الديوان من شوامخ القصائد المعبرة بحق عن جوهر فن البحتري والتي سنعرض لها بعد حين

والدكتور شوقي ضيف ما يفتأ يلح على أهمية الفلسفة والتعقيد والغموض في الشعر ولذلك فطريقة البحتري في الطباق مرفوضة «فإنه لم يكد يخرج به إلى صورة معقدة، إذ هو يفهم الطباق هذا الفهم البسيط الذي لا يضيف إلى الشعر جمالاً عقلياً خالصاً، فطباقه ليس فيه فلسفة، وليس فيه عمق وليس فيه تفكير بعيد هو طباق ساذج لا صعوبة فيه ولا تعقيد هو (طباق الذاكرة) إن صح هذا التعبير. . وعلى هذا النظام ما يزال يصوغ طباقه فلا تحس فيه جمالاً إلا حين يخرج إلى الملاءمة بين الأصوات»[2].

وسبق أن أوضحنا الرأي في النموذج الذي اتكأ عليه الدكتور شوقي ضيف وقيّم من خلاله فن البحتري، وقلنا إنه وأضرابه يمثل جانباً محدوداً من عطاء الشاعر ارتبط بملابسات ذكرناها كما أننا تناولنا صياغة هذا النص بالذات بما يخالف معايير الدكتور النقدية في الصياغة، وقد استعرض الدكتور نماذج أخرى للشاعر[3]،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، ص ١٦٨ والديوان، جـ ٤، ص ٢٢٤١، جـ ٣، ص ١٩٩٨

(٢) د شوقي ضيف. الفن ومذاهبه، ص ١٩٥

(٣) نفسه، ٨١، ٨٢، ٨٤، ٨٦

وأثبت له من خلالها فناً عريقاً وأصيلاً ومحكمًا، وإن كان قد رده في معظمه إلى تفوق الشاعر في استخدام فن الصوت، وأرى أنه لا يمكننا تفسير الأداء الشعري الممتاز في تلك النماذج وغيرها من عطاء البحتري بمجرد إتقان الرجل لفنون الموسيقى الشعرية، وإن كنا ندرك تمام الإدراك ما للموسيقى من علاقة وثقى وقيمة كبرى في التعبير الشعري. وعلى أية حال فإنني أرى في الإقرار للبحتري بهذا التفوق العبقري في القدرة على الأصوات والموسيقى مضافاً إلى ما سبق أن أشرنا إليه من إشادة عبد القاهر بصياغته لجريانها وفقاً لمقتضيات النظم وأصوله، أقول إنني أرى في الجمع بين هاتين القدرتين المتفوقتين تفسيراً لما قال به القدماء من أن للبحتري صناعة سحرية خفية في شعره.

ويبقى علينا بعد ذلك أن نتساءل في وضوح: ما الحدود الفكرية والفلسفية التي يسمح لفن الشعر أن يتسم بها دون أن يفارق طبيعته؟ ونحن لا يمكن أن ننكر المزاوجة بين الشعر والفكر الإنساني العميق... ولكننا نتساءل عن الكيفية المثلى التي تتم بها هذه المزاوجة.. أتكون نابعة من صميم التجربة الشعرية وذائبة في نسيجها ومتدفقة من ينابيع الإحساس الدافىء الصادق، أم تكون تلك المزاوجة مقصودة لذاتها مفروضة على التجربة واقفة بإزاء الإحساس والانفعالات مستقلة عنها جميعاً؟ والقضية مطروحة الآن ـ ومنذ أمد طويل ـ بالنسبة للشعر العربي لمعاصر، وأحسب أن الرأي الآن شبه معقود على أن التعمية والغموض والإعنات في الفكر والتعبير والتصوير ليست جميعاً من الشعر الحقيقي في شيء، بل يمكننا القول دون حرج إنها أضرت أبلغ الضرر بقضية الشعر الحديث، فالشفافية الإنسانية، وضبابية الانفعالات والتصوير كلها سمات عينة ومرغوبة في الشعر، وقد تحقق ذلك في الكثير من عطاء البحتري، وكما أنني لا أرى في تعقيد الصياغة والتفلسف المر المقصود ميزة للشاعر، فإنني أرى في الضحالة والتهافت والمباشرة عيوباً شنيعة فيه، ويمكننا القول إن البحتري ـ في الحكم العام على عطائه الشعري ـ قد بريء من ذينك المثلبين: التعقيد الفلسفي المر، والركة الهابطة في الصياغة، وليس بوسعنا في مجال الفن بعامة أن نرفض التعبير البسيط الجميل المعبر عن تجربة دافئة والمتدفق من موهبة مؤاتية لمجرد أنه بسيط ومبرأ من التعقيد والالتواء، وألا نكون قد أقمنا من الإعنات والتعقيد الفلسفي شرطاً مسبقاً لتوافر الجمال في التعبير، وأحسب أن الفرق في الفن بين البساطة والسذاجة من ناحية وبين التهافت والركاكة من ناحية أخرى واضح جلي.

ويذكر الدكتور شوقي ضيف رأي الباقلاني في قصيدة البحتري

أهــلاً بـذلكم الخيــال المقبـل فعل الذي نهواه أو لم يفعل[1]

وما لاحظه فيها من اضطراب في التسلسل، ويدعم ذلك بما أسلفناه من رأي ابن رشيق في ضعف خروج البحتري من النسيب إلى غرضه الرئيسي في القصيدة وتسميته ذلك طفراً وانقطاعاً[2].

ويعقب الدكتور شوقي ضيف على ذلك قائلاً: «وهذا كله جاء البحتري من أنه لم يكن من رجال الفكر العميق، ولذلك لم يحسن تنسيق شعره من جهة، كما أنه لم يستطع التعديل في أدوات صناعته من جهة أخرى، وليس معنى ذلك أنه لم يكن يستخدم أدوات التصنيع، بل كان يستخدمها ولكنها ظلت عنده كأنها من طراز مخالف لما نراه عند أبي تمام، فقد كان بدوياً أعرابياً، ولذلك ظل منحرفاً عن مذهب المصنعين، وظلت أدوات الصناعة عنده ساذجة بسيطة يستخدمها ولكنه لا يستطيع أن يعقدها ولا أن يولد منها أدوات أخرى إذ لم يكن عقله يسعفه، واقرأ هذين البيتين اللذين كانا يروعان السابقين بتقسيمه فيهما، إذ يقول:

ذاك وادي الأراك فـاحبس قليـلاً مقصـراً من صبـابـة أو مـطيــلا
قف مشوقاً، أو مسعداً، أو حزيناً أو معينـاً، أو عاذراً أو عـذولا[3]

فإنك إذا نحيت جمال الأصوات التي عرضت فيها الأفكار، وجدت البحتري لا يحسن التقسيم لأن التقسيم عمل عقلي يحتاج إلى منطق، وهو لم يكن من رجال العقل ولا من رجال المنطق، فنحن نراه يقسم من يناديه قسمة متداخلة غير معقولة، إذ يجعله إما مشوقاً أو مسعداً أو عاذراً أو عذولاً، وهي صفات متداخلة. ولكن البحتري يعتذر بأنه ليس من أهل المنطق، فالشعر شيء والمنطق شيء آخر. وكأنه يريد أن يقول: «إن الشعر ابن أبولو لا ابن منيرفا»[4].

وأياً ما كان رأي الباقلاني في لامية البحتري في وصف الفرس والسيف.

---

(1) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن، نقد لامية البحتري، ص ٣٣٤ - ٣٦٦، تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف سنة ١٩٥٤، والديوان جـ٣، ص ١٧٤١

(2) ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص ٢٣٩، وشوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٧

(3) الديوان، جـ٣، ص ١٧٦٦.

(4) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ١٩٨

وعلى الرغم من أن أبا هلال العسكري معجب بأكثر أبياتها ويعد أبا عبادة من أوصف المحدثين للخيل[1]، وأن أبا عون يرى في وصفه للسيف شعراً من أحسن ما قيل في هذا الغرض رغم خلوه من التشبيهات[2]، فإنني أرى أن نلتمس التقييم الحق لفن البحتري في النقد القديم من لدن القادرين عليه، والمتحققين به، لا من لدن البلاغيين والمتكلمين.

ويكفي أن ننظر نظرة يسيرة في نقد الباقلاني للامية البحتري، كي ندرك مدى ما يفصل بين الرجل وبين المنهج الذوقي السليم في النقد، فهو يهدف أساساً إلى التأكيد على حقيقة باهرة زاغ عنها الملاحدة على أيامه، وهي إعجاز القرآن الكريم، وكان بوسعه أن يكتفي بتوضيح ما شاء من وجوه الإعجاز المشرقة في النص الكريم، غير أنه أبى إلا أن يتناول بالتسفيه نماذج ممتازة من الأدب شعراً ونثراً منها معلقة امرىء القيس وبعض كتابات الجاحظ ولامية البحتري في وصف الفرس والسيف، وبعد أن ينتهي من نقد القصيدة نراه يقول:

«وإنما اقتصرنا على ذكر قصيدة البحتري لأن الكتاب يفضلونه على أهل دهره، ويقدمونه على من في عصره، ومنهم من يدعي له الإعجاز غلواً، ويزعم أنه يناغي النجم في قوله علواً والملحدة تستظهر بشعره، وتتكثر بقوله، وترى كلامه من شبهاتهم، وعباراته مضافة إلى ما عندهم من ترهاتهم، فبينا قدر درجته وموضوع رتبته وحد كلامه»[3].

ولا يبقى لدينا بعد هذا النص أدنى شك في أن الباقلاني أراد أن يأخذ البحتري بذنب الملاحدة المعجبين بشعره، وإذا كانت المقارنة بين القرآن الكريم وهو مقطوع بإعجازه، وبين صنيع البشر من شعر ونثر، هي سفه في التفكير وزيغ في الإيمان، فإن هذا لا يشفع للباقلاني في أن يمارس نقداً هو في الحقيقة نوع من المصادرة على المطلوب يكره فيه النصوص على أداء نتائج حددها سلفاً، ومن ثم تسقط من بين يديه الأسس الأصيلة التي أخذ بها النقاد الكبار من الحيدة وتحكيم الذوق والمنهجية والفصل بين الدين والشعر، ولكي ندرك مدى فساد الذوق النقدي للباقلاني علينا أن ننظر في شيء من نماذجه التطبيقية لهذا النقد.

---

(١) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، جـ٢، ص ١١٥ ـ ١١٦

(٢) ابن أبي عون. التشبيهات، ص ١٤٣

(٣) الباقلاني. إعجاز القرآن، ص ٣٧٢

يورد الباقلاني قول البحتري:

أهلاً بذلكم الخيال المقبل فعل الذي نهواه أو لم يفعل
برق سرى في بطن وجرة فاهتدت بسناه أعناق الركاب الضلل[1]

ثم يعلق على البيت الاول بقوله: «البيت الأول، في قوله: ذلكم الخيال: ثقل روح، وتطويل وحشو، وغيره أصلح له وأخف منه قول الصنوبري:

أهلاً بذاك الزور من زور شمس بدت في فلك الدور[2]

ولا اجد أبين في الكشف عن سوء صنيع الباقلاني وفساد ذوقه في هذا التفضيل، من تعليق محقق الكتاب على ذلك بقوله: «ولست أشك في أن الباقلاني قد حاد عن جادة الصواب عندما حكم بأن بيت الصنوبري أخف من بيت البحتري، وغني عن البيان أن بيت الصنوبري ثقيل بالغ الثقل، وحسبه أن يجتمع في شطره الأول «الزور من زور» وأن يكون في شطره الثاني كلمة «الدور» ليأخذ سبيله إلى مستقره في حضيض الشعر»[3].

وإذا نظرنا في مثال آخر من نقد الباقلاني للقصيدة، نراه يورد البيتين:

من غادة منعت وتمنع نيلها فلو انها بذلت لنا لم تبذل
كالبدر غير مخيل، والغصن غيـ ـر مميل، والدعص غير مهيل

ثم ينقد البيتين بقوله: «فالبيت الأول ـ على ما تكلف فيه من المطابقة، وتجشم الصنعة ـ **ألفاظه** أوفر من معانيه، وكلماته أكثر من فوائده. وتعلم أن القصد وضع العبارات في مثله ولو قال: هي ممنوعة مانعة كان ينوب عن تطويله، وتكثير الكلام وتهويله؛ ثم هو متداول ومكرر على كل لسان، وأما البيت الثاني، فأنت تعلم أن التشبيه بالبدر والغصن والدعص أمر منقول ومتداول، ولا فضيلة في التشبيه بنحو ذلك»[4].

وأنا لا أقول إن هذا الكلام يفتقد الدراية بمعطيات النقد في قيمة الصياغة، وإن الأمر في الشعر ليس أمر الفكرة المجردة فحسب، بل أقول أيضاً إن هذا

---

(١) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ٢٢٥، والديوان جـ٣، ص ١٧٤١.

(٢) الباقلاني: إعجاز القرآن، ص ٢٢٥، ديوان الصنوبري: أحمد بن محمد بن الحسن الضبي، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة بيروت سنة ١٩٧٠، البيت غير موجود بالديوان.

(٣) نفسه، مقدمة المحقق السيد أحمد صقر، ص ٩٣.

(٤) نفسه، ص ٣٣٩ ـ ٣٤٠، والديوان جـ٣، ص ١٧٤٢

الكلام يناقض ما يورده الباقلاني في موضع آخر حين يقول: «وعذوبة الشعر تذهب بزيادة حرف أو نقصان حرف فيصير إلى الكزازة وتعود ملاحته بذلك ملوحة، وفصاحته عياً، وبراعته تكلفاً وسلاسته تعسفاً، وملاسته تلوياً وتعقيداً»[1].

وتلك آفة النقد الفني في كل زمان... أن يتصدى له غير أهله والقادرين عليه ومن يفتقدون الذوق الأدبي والمفاهيم النقدية الناضجة، حتى إذا ما تهيأ لهم شيء من تلك المفاهيم نظرياً. لا يلبث أن يسقط بين أيديهم على محك النقد التفصيلي والتطبيق ويرى الدكتور زكي مبارك في نقد الباقلاني نمطاً من التحامل العنيف فيقول: «وقد بلغ به التحامل أن طعن في قول البحتري:

ما الحسن عندك يا سعاد بمحسن فيها أتاه ولا الجمال بمجمل[2]

وزعم أن أسلم منه، وأبعد من الخلل قول كشاجم:

بحياة حسنك أحسني وبحق من جعل الجمال عليك وقفاً أجملي

ثم يعقب على رأي الباقلاني بقوله: «مع أن الذي يفهم الشعر ويتذوقه يحكم بأن بيت كشاجم هذا لا يصح أن يقارن ببيت البحتري إلا عند غلف القلوب، وأغرب من هذا الشطط أن ترى الباقلاني يأخذ في نقد بيت البحتري فيقول: «قوله: «عندك» حشو وليس بواقع ولا بديع، وفيه كلفة، والمعنى الذي قصده أنت تعلم أنه متكرر على لسان الشعراء، وفيه شيء وآخر، لأنه يذكر أن حسنها لم يحسن في تهييج وجده، وفي تهييم قلبه، وضد هذا المعنى هو الذي يميل إليه أهل الهوى والحب». ويقول الدكتور زكي مبارك معقباً على كلام الباقلاني: «وهو كلام سقيم يدل على أنه لم يفهم بيت البحتري على الإطلاق»[3].

أما الدكتور محمد مندور فيقول في نقد الباقلاني لقصيدتي امرىء القيس والبحتري: «والناظر في هذا النقد يرى التمحل والفهاهة وتكلف العيب مع عجز عن إدراك جمال الشعر ونزوع إلى الإعجاب بالبديع وانتقاد خلو الشعر منه»[4]، ويأخذ الدكتور عبد الرؤوف مخلوف، بمجمل الآراء السابقة في الحكم على نقد الباقلاني[5]

---

(١) الباقلاني إعجاز القرآن، ص ٣٣٥

(٢) الديوان جـ٣، ص ١٧٤٢

(٣) زكي مبارك النثر الفني، جـ٢، ص ٦٢. وإعجاز القرآن، ص ٣٤١.

(٤) محمد مندور النقد المنهجي عند العرب، ص ٣٧٥

(٥) الدكتور عبد الرؤوف مخلوف الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن، ص ٤٢٨، منشورات دار مكتبة

وبحسب بعد ذلك أن لا نظلم الباقلاني حين نصدف عن كتاباته في نقد الشعر، ونقول بالتماس ذلك النقد عند دونيه والمتحققين فيه

وإذا ما نظرنا في عدم التسلسل الذي يشير إليه الدكتور شوقي ضيف في بيتي البحتري وقد كان ابن الأثير أول من قال بذلك[1]، وربما كان مصدره ما ذكرناه من عدم انتقال البحتري من الغزل إلى غرض القصيدة الأساسي انتقالاً جيداً ذلك الذي سماه ابن رشيق بالطفر والانقطاع، وقد عللنا تلك الظاهرة في جانب كبير منها بأن الكثير من غزل البحتري كان صادقاً غير متكلف، ومن ثم تصبح القصيدة مكونة من جزئين شبه منفصلين وقليلاً ما كان البحتري يوفق في الربط بينهما بالانتقال الجيد.

وإذا تأملنا بيتي البحتري في الوقوف بوادي الأراك، نراه يعرض كافة الأحوال التي من الممكن أن يكون عليها الواقف بذلك المكان المثير للشجن لارتباطه بذكرى الأحباب ومن يخاطبه البحتري بالبيتين قد يكون على أي من تلك الصفات التي أوردها الشاعر باقتدار ولا يمكنني أن أرى بينها ما يشير إليه الدكتور من تداخل ولا معقول.

ويعرض ابن أبي الحديد لتقسيم البحتري في البيتين فيقول بصحة التقسيم في البيت الأول ويذهب إلى فساده في البيت الثاني فيقول «فالتقسيم في البيت الأول صحيح، وفي الثاني غير صحيح لأن المشوق يكون حزيناً والمسعد يكون معيناً، فكذلك يكون عاذراً، ويكون مشوقاً ويكون حزيناً»[2]

وهذا الكلام نموذج لما ينتهي إليه أمر الشعر إذا تناوله غير نقاده بمعزل عن الذوق الرهيف، إن ابن أبي الحديد يضع الشعر هنا على حد المنطق الصارم بمنأى عما يميز اللحظة الشعرية من تفاعل وانصهار بين العواطف، تلك اللحظة التي لا يدركها إلا الشاعر الممتاز والناقد الأصيل، وقد أدركها الآمدي فعلاً فعلق على البيتين بقوله: «قد وسع البحتري على هذا الصاحب كل السعة، أي قف على أية حال كنت عليها من هذه الأحوال ولو أن تعذل بعد أن تتلوم علي ولا تنصرف

[illegible] سنة ١٩٧٣

(١) ابن الأثير: المثل السائر، جـ٢، ص ٣٠٨

(٢) عز الدين بن حامد عبد الحميد الشهير بابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، جـ٢، ص ٢٢٣ ط ١. مصطفى الحلبي

عني فإني أحتمل عذلك، وهذه غاية النصفة»[1].

والبحتري ـ بعد ـ لم يعتذر أبداً عن طريقته الشعرية، وصياغته لعطائه الفني بل بوسعنا القول: إنه كان أوضح الشعراء في تحديد مذهبه الفني نظرياً وتطبيقه في شعره، لقد فرق في حسم بين المنطق والشعر، وهل بوسعنا أن نزعم أنهما ـ مهما تداخلا ـ فن واحد؟؟ وكان له رأي واضح فيما ينبغي أن يكون عليه اللفظ والمعنى. والعلاقة بينهما في الصياغة الشعرية كما كان على غاية من الوضوح في تقرير مذهبه في استخدام البديع وفنونه.

لقد كان البحتري ـ فيما أرى ـ شاعراً مثقفاً مرهف الحس ذا موقف متميز من فنه ووسائل التعبير فيه، وقد نهل من كل ينابيع الثقافة المعاصرة له والسابقة عليه، واستعان في فنه بكل ما يمكن قبوله في الشعر: مبنى، ومعنى، وصياغة دون أن يفسده أو يحوله إلى فلسفة أو منطق، فالرجل لم ينأ عن استخدام الفلسفة وإقحام المنطق إقحاماً على الشعر عجزاً، وإنما عن اقتناع تام بفساد ذلك وسوء عاقبته فيما يتصل بطبيعة هذا الفن، ومن ثم لا يمكننا أن نسمي هذا الموقف عجزاً أو اعتذاراً، إنه تناول ما ماج به المجتمع العباسي، واضطربت به شؤونه من قضايا سياسية واجتماعية وحربية، ومن مواقف وانفعالات شخصية، تناول كل ذلك مفكراً ومتمعناً فيه من خلال طبيعة الشاعر وجمالية إحساسه بمعطيات الكون، ومعبراً عنه بوسائل تعبير هي صميم وجوهر وسائل التعبير عن هذا الفن المجنح الموحي: فن الشعر.

يقول أبو عبادة هاجياً عبيد الله بن عبد الله بن طاهر:[2] بقصيدة مطلعها:

لا الدهر مستنفد ولا عجبه تسومنا الخسف كله نوبه

ويضمن البحتري تلك القصيدة مذهبه الفني في المعنى واللفظ وما ينبغي أن ينشأ بينهما من تفاعل وتناسب، باعتباره المعاني أرواحاً تتنفس في الألفاظ، ويقرر أيضاً مذهبه فيما يتعين أن يتسم به الشعر من لماحية وإيحائية وما ينبغي أن يبرأ منه من سمات الخطابية والنثرية.

---

(١) الآمدي: الموازنة، جـ ١، ص ٥٣١

(٢) الديوان، جـ ١، ص ٢٠٧

يقول البحتري المقتدر على فنه والمتمكن من أدوات صناعته:

والعقل من صنعة وتجربة شكلان: مولوده ومكتسبه
كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يلغي عن صدقه كذبه
ولم يكن «ذو القروح» يلهج بالـ ـمنطق، ما نوعه، وما سببه؟
والشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه
لو أن ذاك الشريف وازن بيـ ـن اللفظ واختار لم يقل شجبه
واللفظ حلي المعنى، وليس يريـ ـك الصفر حسناً يريكه ذهبه[1]

إن الشعر عند البحتري مشاعر تتوهج وقلوب تخفق، وليس عقولاً باردة تتعاطى المنطق والتفلسف، وعلى معطيات العقل وومضات معانيه أن تتنفس من خلال دفء الأحاسيس وتوقّد المشاعر كي تتطهر من نثريتها وجفافها ولكي يصبح العطاء الفني موجباً مؤدياً لأن:

الشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

إن البحتري يحسم هنا قضية أدبية طال الخلاف والعراك حولها في القديم والحديث، وهي قضية اللفظ والمعنى، إنه يرى ـ ورأيه الحق ـ ضرورة الانسجام والمشاكلة بينهما، وهو لا يجهل قدر المعاني كما قد يذهب البعض ـ ولكنه يدرك بعقل المثقف وذوق الفنان وحدسه أن المعاني لن تتألق إلا من خلال جمال اللفظ المصوغ وتوهّجه:

واللّفظ حلي المعنى، وليس يريـ ـك الصفر حسناً يريكه ذهبه

ونحسب أن عبد القاهر الناقد العربي المقتدر، والنقد الحديث أيضاً، قد أجمعوا على أن المعول في تقدير عبقرية العطاء الفني على الصياغة لا على الفكرة المجردة وتلك القضية هي لب ما قصد إليه البحتري، وهو لا يفتأ يلح على قضيته تلك ويؤكد عليها ضمن دالية له في محمد بن عبد الملك الزيات واصفاً بلاغة أسلوبه:

لتفننت في الكتابة حتى عطّل الناس فن عبد الحميد
في نظام من البلاغة ما شك امـ ـرؤ أنه نظام فريد

---

(١) نفسه، ص ٢٠٩.

حجج تخرس الألدّ بألفا ظ فرادى كالجوهر المعدود
ومعانٍ لو فصّلتها القوافي هجّنت شعر «جرول» و«لبيد»
حزن مستعمل الكلام اختياراً وتجنّبن ظلمة التعقيد
وركبن اللفظ القريب فأدركـ ـن به غاية المراد البعيد
كالعذارى غدون في الحلل الصفـ ـر إذا رحن في الخطوط السود[1]

إن البحتري قد جعل من الحجج والمعاني أرواحاً لن يجتلي الناس بهاءها ويشعرون برونقها إلا من خلال نظام البلاغة والقوافي والكلام المختار، وليس الكلام المختار هو الكلام الشاذ الغريب، إنما هو الكلام المستعمل القريب الذي ينظم أحسن النظم وأكثره انسجاماً مع المضمون ويتجنب ظلمة التعقيد فيدرك من قوة التأثير والإقناع والإيحاء غاية المراد البعيد، وما أشبه المعاني تلك التي صيغت أنسب صياغة وأرقاها بالجميلات اللائي ارتدين آنق الحلل وأبهاها، إن المعاني لن تدرك غايه المراد البعيد بالألفاظ القريبة المستعملة إلا عن طريق نظم تلك الألفاظ القريبة على أحسن وجه ممكن، فالمعول إذن لدى البحتري على النظم والصياغة وإن إعمال قواعد النظم تلك في أبسط الألفاظ وأقومها هو الذي يرتقي بها وهو الفن والاقتدار الصعب الذي يتأبى على الكثيرين رغم وجود الألفاظ ذاتها بين أيديهم.

ويعرض أبو عبادة وجهة نظره النقدية تلك في الألفاظ والمعاني والصياغة ضمن مدحة له في الحسن بن وهب الكاتب.. يقول البحتري منوهاً بأسلوب الحسن وعارضاً وجهة نظره من خلال ذلك[2]:

وإذا دجت أقلامه ثم انتحت برقت مصابيح الدجى في كتبه
باللفظ يقرب فهمه في بعده منا، ويبعد نيله في قربه

إن ابن وهب الكاتب ينير ظلمة المشاكل ويكشف ما غمض منها بأسلوبه الذي يسهل علينا فهمه رغم بعده وشموخه عن قدرتنا، ومن ثم يصعب علينا تقليده رغم قربه من أذهاننا ورغم بساطة ألفاظه، وذلك سر عظمة الكاتب النابع من عبقريته في النظم.

---

(١) الديوان، جـ ١، ص ٦٣٨
(٢) الديوان، جـ ١ ص ١٠٥ ١٠٦

والمعاني الحكمية الموحية والمنسجمة مع طبيعة الأدب، هي في رأي البحتري تلك التي تتدفق معبقة بأريج الحياة ودفء الحقيقة، ومن ثم فهي تلك التي سبع من القلب والوجدان لا من العقل الصارم والمنطق الجامد البارد يقول البحتري

حكم فسائحها خلال بنانه متدفق، وقليبها في قلبه

إن تلك المعاني التي تهش لها النفوس وتقبل عليها الأرواح هي تلك التي صيغت صياغة مؤاتية والتقت في سلاسة وتدفق مع ما يزيدها من فنون البديع ألقاً وتوهجاً، إن تلك المعاني تبدو آنئذ:

كالروض، مؤتلفاً بحمرة نوره وبياض زهرته، وخضرة عشبه
أو كالبرود تخيرت لمتوج من خاله، أو وشيه، أو عصبه
وكأنها، والسمع معقود بها شخص الحبيب بدا لعين محبه[1]

وفي الحق أننا لو وقفنا لنتأمل عذوبة صور البحتري في الأبيات وروعة تقسيماته ودقتها لربما، شغلنا ذلك عن قضيتنا الأساسية:

ولذلك نسارع لنقول بأن البحتري كان أيضاً دائم الإفصاح عن رأيه فيما يتعين أن يكون عليه الاستخدام البديعي الأمثل يقول ضمن مدحته آنفة الذكر في وصف كتابة ابن الزيات:

وبديع كأنه الزهر الضا حك في رونق الربيع الجديد
مشرق في جوانب السمع ما يخـ لقه عوده على المستعيد
ما أعيرت منه بطون القراطيـ س، وما حملت ظهور البريد
مستميل سمع الطروب المعنى عن أغاني «زرزر» و«عقيد»[2]

هذا هو مذهب البحتري في الصياغة البديعية، إنه ذلك البديع الذي ينصر باقتضاء المعنى له، وتعانقه وإياه، ويرد عذباً رائقاً يأتلف والمعاني فيكون العطاء الفني بستاناً فاتناً تألقت فتنته من انسجام حمرة نوره وأبيض زهره وأخضر عشبه، أو يكون متوجاً قد اكتسى بأرق البرود اليمانية ـ وذلك على حد ما جاء في وصف الوليد لأسلوب ابن وهب ـ أو يكون زهر ربيع وليد وقد افتر ثغره بالرونق

---

(١) الديوان، جـ ١، ص ١٦٥ ـ ١٦٦.
(٢) نفسه، ص ٦٣٧

السحر، ـ كما هو الحال في أسلوب الزيات ـ ومن ثم تنبهر به الأرواح وتتعشقه الأسماع فكأنه وإياها المحب والمحبوب بل هو أشجى وأشهى للسامعين من أعظم الألحان إطراباً وتأثيراً. وليس غريباً بعد ذلك ـ وقد حقق البحتري تلك المعايير في صياغته ـ أن يعلق أبو العباس ثعلب على أبيات البحتري السالفة في أسلوب ابن وهب بقوله «لو سمع الأوائل هذا الشعر لما فضلوا عليه شعراً»[1]، وليس غريباً بعد ذلك ـ وقد ارتقى البحتري بطريقته تلك ذروة الإبداع الفني ـ أن يعتبره عبد الله بن المعتز أشعر الناس في زمانه[2]، وأن يصف ابن الأثير معانيه المصوغة صياغة بحترية بأنها تبدو وكأنها «نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي» على حين وصف ألفاظ أبي تمام بقوله: «كأنها رجال قد ركبوا خيولهم، واستلأموا سلاحهم، وتأهبوا للطراد»[3]، وأن يعلق على قول المتنبي: «أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري» بقوله: «ولعمري إنه أنصف في حكمه وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه: فإن أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء، في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بعد المرام. مع قربه إلى الأفهام، وما أقول إلا أنه أتى في معانيه بأخلاطه الغالية ورقي في ديباجة لفظه إلى الدرجة العالية»[4] . وليس غريباً ـ بعد ذلك ـ أن يذهب النقاد الغربيون إلى أن شاعرية البحتري تفوق شاعرية أبي تمام بكثير[5]، إن شاعرية البحتري المثقفة قد مكنته من أن يجعل صنعته مكوناً أصيلاً من مكونات ما بنفسه، ومن ثم جاءت صنعته الفنية متقنة وذائبة في شعره إلى الحد الذي دفع القدماء إلى القول بأن في شعره صنعة خفية[6]، وكأني بالأستاذ الدكتور مندور ـ وهو بمعرض التنويه بأن نظم عبد القاهر لا يعني اللفظية ـ يوضح طريقة كل من الطائيين ومسلكه في صناعته وفنه حين يقول:

«الكاتب الكبير يدرك ما في نفسه مكسواً مجسّماً، يدركه ملفوظاً، يستشعر الفكر والإحساس مرتبطاً بعوالم أخرى، وإذا بالمجاز جزء من الإحساس أو الفكرة،

---

(١) الصولي: أخبار البحتري، ص ١٧٠.

(٢) نفسه، ص ٧٣

(٣) ابن الأثير: المثل السائر، جـ ١، ص ١٧٨.

(٤) ابن الأثير المثل السائر، جـ ١، ص ٣٦٩.

(٥) دائرة المعارف الإسلامية، جـ ٦، ص ٢٤٤.

(٦) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي السابق، ص ٨٨.

ومن ثم لم يكن هناك محل لأن نخشى اللفظية. وتلك لا تكون إلا عند من يدركون مواضيع قولهم إدراكاً مجرداً عن صورها، ثم يحتالون لوضعها في صور تظل منفصلة عنها مصطنعة الإلصاق، ومن هذا النوع الكثير من المحسنات اللفظية المفضوحة، ولهذا نقول إن الصناعة الحقة هي تلك التي تحكم حتى تختفي»[1]

ولقد تناول أستاذنا الدكتور طه حسين بالتحليل عينية البحتري التي مطلعها:

منى النفس في أسماء لو تستطيعها بها وجدها من غادة وولوعها[2]

تلك الرائعة التي أشاد فيها أبو عبادة بصنيع المتوكل حين حقق الصلح بين البطون المتقاتلة من التغالبة بني خؤولة الشاعر. وعلى الرغم من أن الدكتور طه حسين لا يتردد في أن يقدم أبا تمام على معاصريه جميعاً ومنهم البحتري. فإنه يقدم لدراسة العينية بأنها نمط من الشعر الخالد رغم تغير العصور والظروف لأنه يصور خلاصة الحياة، كما يذهب إلى أن البحتري قد وفق إلى المواءمة بين الجزالة والبديع، ووفق إلى أن ينشىء القصيدة متماسكة تتسم بالترتيب المنطقي المعقول[3].

حتى إذا أخذ الأستاذ في تحليل القصيدة أتى بالقيم والرائع، على أن الذي يعنينا في هذا المقام هو ما أورده خاصاً باقتدار البحتري على نظم معانيه من خلال الصياغة الجمالية الخصبة التي تستقر في القلوب. وما أورده خاصاً بنهج البحتري في استخدام البديع... يثبت الأستاذ قول البحتري:

أسيت لأخوالي ربيعة إذ عفت مصانعها منها وأقوت ربوعها
بكرهي أن بانت خلاء ديارها ووحشاً مغانيها، وشتى جميعها
وأمست تساقى الموت من بعد ما غدت شروباً تساقى الراح رفها شروعها[4]

ثم يتناول الأبيات السالفة، ويربطها بالأبيات التالية... فيقول:

«تصوروا الحياة البدوية وقد وقع الشر فيها. وأريقت فيها قطرة من الدم،

---

(١) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٩٥.
(٢) الديوان، جـ ٢، ص ١٢٩٦.
(٣) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٤، طبعة المعارف الثانية.
(٤) الديوان، جـ ٢، ص ١٢٩٨

ومتى أريقت قطرة من دم البادية فقد وقع شر مستطير، فأبى الذين أصابهم الضر إلا أن يثأروا لأنفسهم ويستمر شر الثأر دائراً، وهكذا كما ترى في قوله:

إذا افترقوا عن وقعة جمعتهم ... لأخرى دماء ما يطل نجيعها
تذم الفتاة الرود شيمة بعلها ... إذا بات دون الثأر وهو ضجيعها
حمية شغب جاهلي وعزة ... كليبية أعيا الرجال خضوعها[1]
وفرسان هيجاء تجيش صدورها ... بأحقادها حتى تضيق دروعها[2]

ويستأنف الأستاذ تحليله فيقول: «ثم انظروا مع هذا المعنى إلى هذه الألفاظ المختارة ألفاظ في غاية المتانة محببة إلى النفس، انظروا إلى هذا البيت:

تُقَتِّلُ من وِتْرٍ أعز نفوسها ... عليها بأيد ما تكاد تطيعها

بهذا البيت جمع البحتري أرقى ما يمكن أن يشعر به البدوي في هذا الظرف، وما عند العرب من طبيعة فهم يقتلون النفوس ولكنهم بعد هذا وفوقه يحسون عواطف المودة والقربى فالثأر للشرف والرقة لعاطفة القربى»[3].

وهذا هو الشاعر البحتري، ذلكم الفنان المقتدر الذي أوتي من عمق النظرة ورهافة الحس والذوق ما مكنه من استكناه أغوار الحياة واستشراف أصول التجاريب والحادثات فيها، ثم أوتي من نضج الصنعة الفنية وصفائها ونقائها ما مكنه من أن يعبر إلى مشاعرنا وعقولنا بمعطياته تلك العميقة على جسر مجنح من الصياغة الذهبية الرهيفة، إن هذا البيت الفذ الذي وقف عنده أستاذنا الدكتور طه حسين بتذوق مقتدر، ليكشف لنا ـ بكلماته العشر ـ من حياة الصحراء النفسية والاجتماعية وتيارات الصراع فيها ما وردت تفصيلاته وأبعاده في سيل من المصادر والطوال، يفعل البحتري ذلك ببساطة مذهلة هي بساطة الفنان العبقري المتمكن، بفعله دون أن يسقط في براثن التفلسف المقيت والتزويق اللفظي والبديعي الممجوج، وكان على جادة الحق والإدراك الشعري الدقيق حينما تصدى لعبيد الله ابن عبد الله بن طاهر بأستاذية ليعلمه قائلاً:

---

(١) نفسه، ص ١٢٩٩.

(٢) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٦، والديوان، جـ٢، ص ١٢٩٩.

(٣) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٧ والديوان، جـ٢، ص ١٢٩٩.

والشعـــر لمـح تكفي إشـــارتــه   وليس بالهـذر طـولت خطبـه[1]

ولئن كانت دماء المتحاربين من تغلب قد صبغت وجه الصحراء، ولئن كانت تقاليد ومواصفات البادية هي الكامنة من وراء سلوكهم العنيف والوديع جميعاً، فقد كان من مقتضيات الفن الرفيع أن يصوغ البحتري تجربته الفنية تلك بلغة حارة يقظى، تعبق برائحة الدم والدموع والعواطف الملتهبة، وهكـذا فعل البحتـري باقتدار ونهل من نبع الأصالة والقـوة والجزالة دون ما تعنت أو إسفاف.

يقول الدكتور طه حسين: «في هذه القصيدة تجدون فنوناً من الجمال، تجدون أولاً هذه الأعرابية الواضحـة التي فيها شيء من الجفـوة، ولكنها جفـوة نحبها ونستعذبها، لأنها تصور لنا حياة الصحراء وما فيها من شعور بهذه الغلظة الساذجة التي تلائم الطبيعة وقد ضقنا ذرعاً بالحياة الحضرية، ثم تجدون فيها هذه الألفاظ الضخمة التي لم يرق منها لفظ رقة تجعله شديد السهولة في السمع، وإنما هي الرقة التي تحببه إلى النفس، وإلى جانب هذه الرقة الجزالة التي ترفعه عن الابتذال»[2].

وعن الفنية الدافئة الدافقة الصادقة لدى البحتري تلك التي ينوه بها أستاذنا الدكتور طـه حسين، تحـدث الأقدمـون كثيراً. وإن اختلف الأسلوب والتنـاول لاختلاف العصر يقول أبو منصور الثعالبي حين عرض لطبع البحتري : (طبع البحتري): يضرب به المثل. لأن الإجماع واقع على أنه في الشعر أطبع المحدثين والمولّدين. وأن كلامه يجمع الجزالة والحلاوة والفصاحة والسلاسة، ويقال: إن شعره كتابة معقودة بالقوافي»[3].

ثم إذا عرض الدكتور طه حسين لنمط البديـع في القصيدة، والكـاشف بصدق عن ديدن البحتري وطريقته فيه نراه يضع بين أيدينا الأبيات:

وقـد راعني منها الصـدود وإنما   تصد لشيب في عذارى يروعها
وكنتُ تبيـعَ الغانيـات ولم يزل   يـذم وفـاء الغـانيـات تبيعُهـا

(١) الديوان، جـ ١، ص ٢٠٩.

(٢) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٨.

(٣) أبو منصور عبد الملك محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص ٢٢٤ - ٢٢٥، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، مطبعة المدني سنة ١٩٦٥.

وحسناء لم تحسن صنيعاً، وربما صبوت إلى حسناء سَيْءٌ صنيعها

كما يورد البيتين:

إذا احتربت يوماً ففاضت دماؤها تذكرت القربى ففاضت دموعها
شواجر أرماح تُقَطِّعُ بينهم شواجرّ أرحام ملوم قطوعها[1]

ثم يعلق على نهج البديع في الأبيات، بما يبين عن المنحى العام والمعلن للبحتري في تناول فروع هذا الفن . . فيقول عن الأبيات الثلاثة الغزلية:

«هذا النوع من الترشيح للقافية في الشطر الأول يعجبنا أيضاً، لأنه يثير في نفوسنا شيئاً من الموسيقى والجمال، ثم هذه المطابقات والمقابلات التي سردها في بساطة ويسر من غير أن يكلف نفسه مشقة أو أن يكلفك مشقة. وبالطريقة التي يخيل إليك بها أن هذا الشعر أيسر ما يمكن، فإذا عمدت إليه وجدت تقليده عسيراً»[2].

وعن نمط البديع في البيتين اللذين يصوران الصراع المرير بين العصبية المقيتة وبين أواصر القربى الكريمة النبيلة في داخل النفس العربية يقول:

«ثم انظروا إلى هذين البيتين اللذين استطاع البحتري أن يثبت بهما أن فن البديع أو أنواعه إذا استطاع الشاعر أن يحسن استخدامها كانت مصدر جمال قوي رائع»[3].

وفي الحق أن ما يبهرنا في ذلك الغزل ليس روح البداوة فيه، وليس ذلك الترشيح للقوافي أو رد الإعجاز على الصدور، وليست تلك المقابلات والمطابقات والتقسيمات. وليس هذا كله فحسب، وإنما الأصل في ذلك - فيما أرى - أن تلك العلاقة العاطفية المحيرة المتسمة بالعذاب والعذوبة في آن، هي في الحقيقة معبر ... ور ومعادل موضوعي لتلك الروح القبلية الصحراوية الملغزة والحاكمة للعلاقات بين البطون المتناحرة من تغلب، إنها تتسم بعذاب العصبية وقسوتها. وبعذوبة

---

(١) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٧ - ١٢٨. والديوان، ج-٢، ص ١٢٩٦ - ١٢٩٩.

(٢) طه حسين: من حديث الشعر والنثر، ص ١٢٦

(٣) نفسه، ص ١٢٧.

العاطفة ورقتها [illegible] إنها تلك العصبية التي [illegible] البحتري ذا بصر وبصيرة بالحياة والشعر معا حين قال إنها

تقتل من وتر أعز نفوسها [illegible] تكاد تطيعها
إذا احتربت يوما ففاضت دماؤها [illegible] ففاضت دموعها
شواجر أرماح تمزق بينهم ... شواجر أرحام ملوم قطوعها

إنها تطوي جناحيها على صفتين من صفات الخلق الإنساني متناقضتين، وهكذا جاءت تلك العلاقة العاطفية التي صورها الشاعر تعبر عن التناقض بعد أن هيمن الخيال الفني وسرت العاطفة الأساسية المسيطرة للشاعر إلى ذلك المقطع الغزلي. وهكذا أيضاً قد ارتكن البحتري على ما يقوم من فنون البديع على التناقض فأكثر من المقابلات والمطابقات والتقسيمات الموحية بذلك ولا معدي لنا في هذا الصدد من أن نتذكر بالفضل عبد القاهر الجرجاني الذي قرر في اقتدار أن خير البديع ما اقتضاه المعنى ونص به

.. وبعد. ترى هل في مقدورنا الزعم ـ بعد هذا الذي أسلفناه ـ أن طريقة البحتري في معانيه وألفاظه وصياغته البديعية ناجمة عن عجز ثقافته وقلة حيلته عن مسايرة أبي تمام؟ .

الفصل الثاني
الوحدة العضوية والخيال والتصوير والموسيقى في شعر البحتري

تمهيد:

يورد ابن الأثير في المثل السائر، قول البحتري من داليته في الفخر:

ذات حسن، لو استزادت من الحسـ ـن إليه لما أصابت مزيدا
فهي الشمس بهجةً، والقضيب الـ ـغض ليناً، والرئم طرفاً وجيدا

ثم يشير إلى قيمة الأداء بالتصوير في لغة الشعر فيقول: «ألا ترى أن الأول كافٍ في بلوغ الحسن لأنه لما قال: لو استزادته لما أصابت مزيدا» دخل تحته كل شيء من الأشياء الحسنة إلا أن للتشبيه مزية أخرى تفيد السامع تصويراً وتخييلاً لا يحصل له من الأول[1].

ويورد من بائيته في مدح الفتح - تلك التي أشاد بها الجرجاني في دلائله - هذين البيتين:

تنقل في خلقي سؤدد سماحاً مرجى، وبأساً مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخاً وكالبحر إن جئته مستثيبا

ثم يعقب عليهما بقوله: «فالبيت الثاني يدل على معنى الأول، لأن البحر والسيف للبأس المهيب، إلا أن في الثاني زيادة التشبيه التي تفيد تخيلاً وتصويراً»[2].

وورد عن البحتري في دائرة المعارف الإسلامية: «على أن مديحه تسمو به في

(1) ابن الأثير: المثل السائر، جـ ٢، ص ١٣٦. والديوان، جـ ١، ص ٥٩١.
(2) المصدر نفسه، والديوان، جـ ١، ص ١٥١

توفيق أوصاف رائعة (وخاصة في وصف الإيوان) وهنا يقف البحتري سيج وحده لا يبارى بفضل تذوقه المرهف للخيال الشعري، والتفصيلات الطلية التي يسوقها»[٣].

ويذهب محقق الديوان إلى أن البحتري خلق ليكون شاعراً.. ويقول. «ولو تأخر به الزمن هذه القرون الأحد عشر التي مضت منذ ولد في عام ٢٠٤هـ، ومات عام ٢٨٤هـ، لكان له في لونين من الفنون الحديثة مكان أي مكان، وأعني بهذين اللونين: الموسيقى والتصوير»[٤].

وبالإضافة إلى ما تنوه به دائرة المعارف من هيمنة طبيعة الفنان المصور لدى البحتري على عمل المادح المتكسب، فإن ما تذهب إليه، ويذهب إليه ابن الأثير ومحقق الديوان يبلور حكمًا نقدياً يرى في البحتري موسيقياً ومصوراً يكاد يكون فريداً ومنقطع النظير في العربية.

وإذا كان الخيال والتصوير والموسيقى لب الشعر الغنائي وجوهره، فأغلب الرأي أن أبا الطيب ـ وهو الشاعر الناقد الموهوب والمثقف ـ قد اكتشف تلك العناصر الثمينة وتذوقها في شعر البحتري، ومن ثم قال قولته المشهورة «والشاعر البحتري».

وديوان البحتري أشبه بالخضم الهائل المترامي الشطآن البعيد القرار، فهو يضم ما يقرب من ستة عشر ألف بيت من أبيات الشعر، تحفل بالثر الغزير من نماذج هذا الفن الكاشفة عن عناصر موهبته وأصالته وصنعته المتفوقة تلك. وسبق أن رأينا العديد من تلك النماذج حين استقرأنا أغراضه الشعرية، إلا أنني أوثر تناول عناصر الخيال والتصوير والموسيقى في شعر البحتري من خلال نماذج محددة هي داليته في الفخر ووصف لقائه الذئب، ورائيته في رثاء المتوكل، وسينيته في استكناه الحياة ووصف الإيوان، هذا بالإضافة إلى شيء من غزله وأوصافه المتفرقة.

وفي الحق أنني أرى في تلك النماذج معياراً حقيقياً وصادقاً لشعر البحتري وعظمة فنه فهي جميعها قد تعبد بها الشاعر في هيكل الفن تعبيراً عن تجارب ومعاناة إنسانية لها صفة الديمومة والخلود، وهي جميعها بعيدة عما يلقيه غرض المدح من

(١) دائرة المعارف الإسلامية، جـ٣، ص ٢٤٧

(٢) ديوان البحتري، المقدمة، ص ١٤

ظلال كآبية على شطر كبير من ديوان الشعر العربي، على الرغم مما سبق من صرورات الحياة والمجتمع كمبررات موضوعية لهذا الفن.

هذا بالإضافة إلى أن تلك النماذج قد أنشئت في مراحل زمنية تكاد تنظم حياة البحتري كلها، فالدالية من عطاء شبابه المبكر الغض، والرائية من نسيج الكهولة الناضجة المضطربة، أما السينية فهي حصاد الذروة والعبقرية التي توهجت في مرحلة الشيخوخة الفانية، تلك الشيخوخة الناضجة بتجاريب حياة مترعة بالتيارات المتصارعة والمواقف المشرقة بالسعادة، والمعتمة بالعذاب والشقاء. هذا إلى أن البحتري كان - كما أسلفنا - محباً صادق العاطفة، وللمرأة في نفسه دوحة خضراء مزهرة لا تعرف الذبول، وما كان البحتري ليطل على كافة أغراضه الشعرية إلا عبر شرفات أوصافه المتوهجة والمفتوحة في وجدانه أبداً.

وأود - ابتداءً - أن أشير إلى أن محاولة النظر إلى التراث من خلال معطيات النقد الحديث ومفاهيمه كانت موضع جدل وخلاف شديدين، وربما كان موضع الخطر والخطأ في هذا المجال نتيجة للتطرف من جهتين: فقد يدفعنا الحماس للتراث إلى أن نتلمس فيه من ركائز الأدب الحديث ما ليس فيه، ومن ناحية أخرى قد يدفعنا الحذر المبالغ فيه - ولا أريد أن أقول التقليل من شأن التراث - إلى بخسه وتجريده مما تحقق فيه بالفعل وقد سبق أن أشرت إلى أن تبلور قواعد عمود الشعر، لم يكن - في رأيي - هو الحائل دون تطور الشعر العربي القديم. وأنني لأرى أيضاً أن غياب مفاهيم النقد وركائز الأدب الحديث عن البلورة النظرية قديماً، ما كان ليحول دون إنجاز شيء لا بأس به من تراثنا الأدبي لغير قليل من شروط النضج الفني وفقاً لمعايير النقد الحديث.

ويحضرني في هذا المقام ما نشأ من حوار نقدي ممتاز بين ثلاثة من ناقدينا المعاصرين الكبار حول توافر الوحدة العضوية في معلقة لبيد، وقد بدأ أستاذنا الدكتور طه حسين تلك القضية في حديث الأربعاء بأن ذهب إلى تحقق الوحدة في الشعر القديم على وجه التعميم فقال عنها إنها قد صنع الله بها خير ما صنع بآثاره، فأوجدها وأتقنها، وأتمها إتماماً لا شك فيه ولا غبار عليه، وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكت وأغرقت في الضحك[1]، وقد استشهد الدكتور طه حسين على تحقق تلك

(١) طه حسين: حديث الأربعاء، جـ ١، ص ٣٠ - ٣١

الوحدة العضوية بمعلقة لبيد باعتبارها نموذجاً للقديم يتوافر فيه ذلك المعيار النقدي

وقد رفض الدكتور محمد مصطفى بدوي ما ذهب إليه الدكتور طه حسين على وجه العموم وفي معلقة لبيد على وجه التخصيص فقال: «إذا كان الله قد أوجد هذه الوحدة حقاً وأتقنها وأتمها كما يزعم الناقد، فما من شك في أنها تحولت عقب خلقها مباشرة إلى سر من أسرار الوجود التي تعجز عن إدراكها عقلية الرجل العادي ومهما يكن من شيء فواجبنا الآن أن ندرس تلك المحاولة البارعة التي قام بها الناقد لكي يبرهن على وجود هذه الوحدة المزعومة»[1].

ويعرض الناقد المعاني المتعددة للوحدة ومنها وحدة المتكلم ووحدة موضوع الحديث والوحدة المنطقية والوحدة الشعرية أو الفنية[2]، والمعنى الأخير هو المقصود بالوحدة العضوية الفنية للقصيدة، وهي عند الناقد وحدة نامية كتلك التي نجدها في الكائن الحي ، «وتجربتنا المباشرة للشخص الحي تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يلون نواحي الشخصية جميعاً، وبالمثل ففي القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد والذي ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً، أغصاناً وأوراقاً، ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق»[3].

ويخلص الدكتور بدوي من ذلك إلى القول: «وإذا فهمنا الوحدة الشعرية بهذا المعنى فسنبحث عنها عبثاً في قصيدة لبيد وفي كثير غيرها»[4].

ولأن الكلمة النهائية في الفن لم يقلها أحد بعد، فقد أضاف الدكتور محمد زكي العشماوي بتحليله العميق لنفس العمل الفني ـ معلقة لبيد ـ رؤية فنية رحيبة لما ارتآه الناقدان سالفا الذكر بشأنها، وهو لم يقفز إلى تحليل القصيدة من فراغ، وإنما اتخذها مجالاً لتطبيق ما خلص إليه من دراسته للحياة العربية في الجاهلية، تلك الحياة التي وجهت العربي نحو وحدة في الفكر ووحدة في الصراع، ولمّا كان

---

(١) محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص ٣

(٢) نفسه، ص ٤.

(٣) نفسه، ص ٧

(٤) نفسه، ص ٧.

في الشاعر الجاهلي تعبيراً وثيق الصلة بالحياة، بل هو الحياة ذاتها، فقد «جاء شعره كله معبراً عن هذه الصورة أكمل تعبير وأدقه، ومهما تنقلت في الشعر الجاهلي من الغزل إلى الوصف ، إلى الحرب، إلى الفخر، إلى تصوير المثل الأخلاقية، إلى الموت، فستجد دائماً صورة واحدة تواجهك هي صورة الصراع بين الحياة والموت»[١]

وعلى ذلك فقد انتهى الدكتور العشماوي إلى أن ثمة وحدة شعرية في القصيدة الجاهلية ليست هي الوحدة العضوية بمفهومها الفني كما ذهب طه حسين، وليست هي الوحدة المنطقية كما ذهب الدكتور بدوي[٢]، وإنما هي وحدة الصراع من أجل الحياة.

يقول الدكتور العشماوي: «ومن ثم فمن الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تفتأ تطالعك بملامحها وقسماتها أينما وجهت بصرك... على أن وحدة الشعر هذه التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية، فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسي موحد، ومن أجل ما في الشعر الجاهلي من وحدة صراع، ووحدة فكر، ووحدة الشخصية العربية، ظن بعض من يقرؤون الشعر القديم ويحللون قصائده أن في القصيدة الجاهلية وحدة وأن هذه الوحدة متحققة في القصيدة القديمة. وكل ما في الأمر أن الناس لا يرونها، أكد الدكتور طه حسين هذا الزعم وهو بصدد تحليله لمعلقة لبيد، وعلى الرغم من أن القراءة العميقة لمعلقة لبيد قد تنتهي بنا إلى التماس نوع من الوحدة هي وحدة الصراع بين الحياة والموت، فإن هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة إنما هي وحدة الصورة العامة للحياة العربية قبل الإسلام»[٣].

ولقد رأى الدكتور العشماوي أن يدرس معلقة لبيد وفقاً لمنهج يتناول الصور مجتمعة ويحاول الكشف عما وراء المعنى الظاهري من معانٍ مستسرة عميقة وانتهى

---

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ١٤٥.
(٢) محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص ٥.
(٣) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ١٤٥

إلى أن التناقض الذي ارتآه الدكتور بدوي ماثلاً بين صور القصيدة إنما قد تأتى لأنه لم يدرس النص وفقاً للمنهج الذي يناسبه.

يقول الدكتور العشماوي بعد أن أوضح منحى لبيد إلى خلق عالم خاص تآزرت في تكوينه جملة من الصور يجمعها خيط واحد «من أجل هذا، أبحنا لأنفسنا أن نتخذ في تفسيرنا لهذا الشعر منهجاً آخر غير الذي اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه فهم يكتفون في شرحهم للقصيدة وتفسيرهم لأبياتها بالمعنى الظاهري القريب، ولقد يحق لهم أن يسلكوا هذه السبل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية، أما إذا كان في القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفي في قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدي وحده... وإذا كان المنهج الذي اخترناه لدراسة هذه القصيدة يقوم أساساً على دراسة الصور مجتمعة، وعلى محاولة الكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري فما ذلك لرغبة منا في إقحام منهج لا يمت بسبب وثيق إلى روح الشعر الذي ندرسه وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقها في التصوير هو الذي يملي علينا هذا المنهج أو ذاك»[1]، ولكن ترى من أين تولد لدى الدكتور بدوي ذلك الإحساس بالتناقض بين الصور؟ وهل ثمة تناقض حقاً؟

يقول الدكتور العشماوي: «فالدكتور بدوي يرى أن التناقض قائم بين الصورتين: صورة الأتان الوحشية وصورة البقرة المسبوعة، وقد أتاه هذا الإحساس من أن صورة الأتان الوحشية تنبض بالأمل وتفيض بالإشراق والبهجة، بينما تثير صورة البقرة المسبوعة جواً حزيناً كئيباً يشد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام حقيقة الحياة. وهذا صحيح... إلا أننا عندما نقف في تحليلنا الصورتين عند إدراك هذا وحده نكون قد ظلمنا الشاعر، فعلى الرغم من أن الصورة الأولى تختلف عن الصورة الثانية في الظلال والأدوات والألوان، وعلى الرغم من أن في الأولى فرحة بالحياة وانتصاراً على تحدياتها، وأن في الثانية إحساساً بوحشة الحياة وقسوتها وجزعاً من فداحة الموت وفظاعته، فإن في الصورتين معاً هذا الصراع الحي من أجل البقاء والانتصار على الموت، وعاطفة الصراع هذه من أجل الحياة هي الجانب المشترك في الصورتين وهي الغاية التي تهدف إليها المقطعتان، بل إنها النواة

---

(١) محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ١٦٠

الأساسية والمحور الذي تدور عليه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها»[1].

وبعد - فلقد أردت - وأنا بصدد النظر إلى تراث البحتري وفقاً لمعايير النقد الحديث - أن أشير إلى ما يكتنف ذلك الدرب من مزالق وعرة تتباين فيها وجهات النظر إلى درجة التناقض وتتعدد الآراء لا بما يؤدي إلى ما ينبغي من تكاملها وإنما تتعدد بما يؤدي - في كثير من الأحيان إلى التعارض الصريح بينها. وعلى أية حال فإن الحقيقة الأكيدة والواردة في هذا الصدد هي أن الكلمة النهائية في الفنون ما زالت بضمير الغيب لم يقلها ولن يقولها أحد لأنه ليس في الفن أحكام نهائية وإن كان فيه أحكام جديدة على الدوام.

دالية الذئب: الوصف

صاغ البحتري قصيدته في وصف لقائه الذئب في واحد وأربعين بيتاً من محكم الشعر، وبوسعنا أن نجد الذئب موضوعاً للكثير من صور التعبير شعراً ونثراً في تراثنا القديم، والذئب معتد نهاز للفرص لا بد في معاملته من الحذر والردع ولذلك قيل:

تعدو الذئاب على من لا كلاب له   وتتقي صولة المستأسد العادي

وفي ذلك ربط واضح بين جانب سيىء من جوانب الخلق البشري وبين ما يناظره لدى الذئب بل إن الذئب مقيس عليه في صفة الظلم والعدوان ما هو وارد في المثل المعروف «أظلم من ذئب» حتى أن أخوة يوسف لم يجدوا أشرس من الذئب ليزعموا لأبيهم بالباطل أنه افترس يوسف.

وقد كان الذئب فيما قبل العصر العباسي غالباً ما يعني المعنى الحقيقي دون الرمز بالكلمة إلى ما هو أبعد من ذلك، إلا أن العلاقات الاجتماعية المتشابكة في العصر العباسي، وما ماج به من قلق واضطراب عنيفين في العلاقات الاجتماعية جعلت من الذئب تعبيراً عن مواجهة المكروه مما في الحياة من صور الظلم والدناءة والتسلط، ومما يرجح هذا المنحى في فهمنا لذئب البحتري أنه أنشأ القصيدة عام ٢٢٦هـ[2] وهو في الثانية والعشرين من عمره يواجه ما يفرضه عليه طلب المجد

(١) نفسه، ص ١٦٧.
(٢) الديوان، جـ ٢، ص ٧٤٠ الحاشية.

من صراع رهيب ضد صور الخسة في الحياة - تلك التي كان من المحتم أن يواجهه ولما يصل إلى المال والشهرة بعد.

فالبحتري إذن يعطي لاستخدام الذئب في قصيدته بعداً كونياً يعبر به عن موقف عام له ولغيره من الحياة، وإذا كان النسيب جزءاً تقليدياً ثابتاً في مقدمة القصيدة العربية فإن الصدق الفني وحده هو الذي يسم بل غزل البحتري في مقدمة قصيدته بتلك الروح البائسة الحزينة المكتئبة. إن الكآبة والصرامة تعكسان العلاقة بين الشاعر والحياة، ومن ثم يرفرفان في حزن شامخ على أبيات الغزل في القصيدة

١ - سلام عليكم.. لا وفاء ولا عهد	أما لكم من هجر أحبابكم بد؟
٢ - أأحبابنا. قد أنجز البين وعده	وشيكاً، ولم ينجز لنا منكم وعد
٣ - أأطلال دار العامرية باللوى	سقت ربعك الأنواء. ؟ ما فعلت هند؟
٤ - أدار اللوى بين الصريمة والحمى	أما للهوى إلا رسيس الجوى قصد
٥ - بنفسي من عذبت نفسي بحبه	وإن لم يكن منه وصال ولا ود
٦ - حبيب من الأحباب شطت به النوى	وأي حبيب ما أتى دونه البعد[1]

إن العلاقة التي خوت من وفاء المحبين وعهودهم الموصولة واتسمت بالهجر والوعود المقطوعة إن هي في الحقيقة إلا تنويع أول على النغم الرئيسي في القصيدة وهو المواجهة بين الشاعر والحياة. حتى إذا حانت من الشاعر التفاتة تجاه الأطلال باعتبارها رمزاً لما لا جدوى منه، لا يلبث أن يفجر - بإيجاز موح - موجات عارمة من الغضب والاحتجاج حينما يتساءل مستنكراً في عجزي البيتين الثالث والرابع:

ما فعلت هند؟ أما للهوى إلا رسيس الجوى قصد؟ إن العلاقة السلبية التي يستنكرها الشاعر هنا هي فيما أرى - علاقته المتوترة القلقة بالحياة وبالآخرين، وما أحسب دعاء البحتري لأطلال هاجرته بالسقيا وفداءه إياها - وهي معذبته - بنفسه، إلا تعبيراً عن علاقة الإنسان الملغزة بالحياة، فهو على الرغم مما يعانيه من تعسفها وجورها متعلق بأستارها، محب لها لا ينأى عنها إلا مرغمًا، حتى إذا ما ختم البحتري غزله القلق الحزين هذا نراه في البيت السادس يصدر حكمًا عاماً يقول فيه إن التفرق لا التوحد في الحب، ومن ثم إن الشر لا الخير في الحياة، هو القاعدة الثابتة المطردة التي تحكم علاقات الإنسان بالإنسان وبالوجود.

---

(١) نفسه ص ٧٤٠

وكما يشمخ الأداء في القصيدة معنوي بانتقاله من حركة إلى أخرى تنويعاً على النغم الأساسي، لا يلبث البحتري أن يضع بين أيدينا تنويعه الثاني، وهو في هذه المرة الثانية أرحب وأكثر موضوعية من تنويعه الأول الذي اتخذ من علاقة الحب المتوترة السلبية إطاراً له، وهو التالي أكثر منه مرارة وأشد قتامة، ولئن كان تصويره الأول أو تنويعه الأولي على نغم القصيدة الرئيسي يومض ـ على قتامته ـ بقول الشاعر «بنفسي من عدمت نفسي نحمه»، فإنه في تنويعه الثاني يذهب في يقين إلى أن الجحيم هم الآخرون، وأن بعضهم بالإنسان وشيجة القرابة والدم، إن السوء وصل بينه وبين أخواله من بني واصل «وبني الضحاك» إلى شر مستطير ينذر بأن يحتكم الطرفان إلى الدماء والموت. فلما كان بين المرء وأقربائه صلة لا يملك أن يفصلها ـ وإن كانت لم تمنع قابيل من قتل هابيل ـ فإن الشاعر يقيم على الخصومة شاهدين ـ رجلاً وامرأة ـ قبل أن يحسم ما بينه وبين أخواله بحد السيف. وكان طبيعياً ـ والأمر أمر منازلة وصراع ورادين ـ أن يفخر الشاعر بعزيمة صارمة وباحتمال للمكاره لا يفل، بل هو في مهابته ومضيائه كحد السيف، وفي دهائه ومكره وتحفزه أفعوان صل، وفي شراسته وقوة انقضاضه ضيغم جسور، على أنني لا أرى فخر الشاعر هنا تعبيراً منبت الصلة عن صورته الثانية أو تنويعه الثاني في القصيدة، وما الفخر هنا إلاّ صيحة الحرب التي يصرخ بها المقاتل ليرفع من معنويات نفسه ويحط من معنويات الخصوم.

يقول البحتري:

٧ ـ إذا جزت صحراء الغوير مغرباً	وجازتك بطحاء السواجير يا سعد
٨ ـ فقل لبني الضحاك مهلاً فإنني	أنا الأفعوان الصل والضيغم الورد
٩ ـ «بني واصل» مهلاً! فإن ابن أختكم	له عزمات هزل آرائها جد
١٠ ـ متى هجتموه لا تهيجوا سوى الردى	وإن كان خرقاً ما يحل له عقد[1]
١١ ـ مهيباً كنصل السيف، لو قذفت به	ذرى أجإ ظلت وأعلامه وهد
١٢ ـ يود رجال أنني كنت بعض من	طوته المنايا... لا أروح ولا أغدو
١٣ ـ ولولا احتمالي ثقل كل ملمة	تسوء الأعادي لم يودّوا الذي ودّوا
١٤ ـ ذريني وإياهم فحسبي صريمتي	إذا الحرب لم يقدح لمخمدها زند

---

(١) الديوان، جـ ٢، ص ٧٤١

١٥ ـ ولي صاحب «عضب المضارب صارم» طويل النجاد، ما يفل له حد[١]

وإذا كان الشاعر قد وجه عزيمته شطر النضال ومضى إليه ليقاتل ضد الزمن الوغد في الأساس ـ وضد الحب الخائب والأهل المتربصين في الفرع والتنويع كما رأينا سابقاً وضد الذئب كما سنرى لاحقاً، فإنه إلى ذلك شديد الوثوق في نفسه مقتنع بقضيته يطامن من حزن هيمن على الأم أو الزوجة خوفاً عليه من التجوال في المجهول وشفقة على الناس من مغبة الفراق. . . يقول أبو عبادة:

١٦ ـ وباكية تشكو الفراق بأدمع تبادرها سحا كما انتثر العقد
١٧ ـ رشادك لا يحزنك بين ابن همة يتوق إلى العلياء ليس له ند
١٨ ـ فمن كان حراً فهو للعزم والسّرى ولليل من أفعاله والكرى عبد

ثم لا يلبث الشاعر أن يصل بنا إلى ذروة التعبير عن مجالدة الزمن والقتال ضده، ولئن كان في حركتيه الأولى والثانية من قصيدة لم يصل إلى درجة المجابهة المميتة، ممسوكاً بدوافع القلب في الأولى وبوشائج القرابة والنسب في الثانية، فإنه في حركته الثالثة على اللحن الأساسي، يلج إلى دائرة الحسم وتصفية الحساب فيصرع الذئب، وهو على ذلك ينوع في صوره الكلية مرتقياً بها درجةً درجة ويصل بها من علاقة الحب الخائب إلى الأهل المتربصين إلى الذئب الشرس مقترباً في كل خطوة من القدرة على استخدام اللغة بطابعها الهيروغليفي التصويري المتأجج بإمكانيات الأداء الفني المعبر عن دواخل النفس وشواغل الروح.

وليس بوسعنا أن نرى في حركتي الحب الخائب والأهل المتربصين تمهيداً للحركة الثالثة المتمثلة في مواجهة الذئب، كلا. . إن الحركات الثلاث تتحد وترتقي وتتكامل معبرة عن تيار نفسي عارم يتأجج بين جوانح الشاعر ويلهب عواطفه ومن ثم يهيمن على الحركات الثلاث الكلية ويلونها بلون واحد تصطبغ به صوره الجزئية ومفردات لغته الشعرية جميعاً.

يقول البحتري:

١٩ ـ وليل كأن الصبح في أخرياته حشاشة نصل ضم أفرنده غمد[٢]

---

(١) نفسه، ص ٧٤١ ـ ٧٤٢

(٢) الديوان، جـ ٢، ص ٧٤٢

٢٠ ـ تسربلته والذئب وسنان هاجع بعين ابن ليل ما له بالكرى عهد
٢١ ـ أثير القطا الكدري عن جثماته وتألفني فيه الثعالب والربد
٢٢ ـ وأطلس ملء العين يحمل زوره وأضلاعه من جانبيه شوى نهد
٢٣ ـ له ذنب مثل الرشاء يجره ومتن كمتن القوس أعوج منآد
٢٤ ـ طواه الطوى حتى استمر مريره فما فيه إلا العظم والروح والجلد
٢٥ ـ يقضقض عصلاً في أسرتها الردى كقضقضة المقرور أرعده البرد
٢٦ ـ سما لي وبي من شدة الجوع ما به ببيداء لم تحسس بها عيشة رغد
٢٧ ـ كلانا بها ذئب يحدث نفسه بصاحبه، والجد يتعسه الجد
٢٨ ـ عوى، ثم أقعى، وارتجزت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
٢٩ ـ فأوجرته خرقاء تحسب ريشها على كوكب ينقض، والليل مسود
٣٠ ـ فما ازداد إلا جرأة وصرامة وأيقنت أن الأمر منه هو الجد
٣١ ـ فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها بحيث يكون اللب والرعب والحقد
٣٢ ـ فخر وقد أوردته منهل الردى على ظمأ، لو أنه عذب الورد
٣٣ ـ وقمت، فجمعت الحصا واشتويته عليه، وللرمضاء من تحته وقد
٣٤ ـ ونلت خسيساً منه ثم تركته وأقلعت عنه وهو منعفر فرد[1]

إن الشاعر البحتري قد أشعرنا بلغة الفن المؤدية، أن ثمة مشاعد في صراع الإنسان والحياة قد يواجهها بالأسى، وأخرى قد يواجهها بالإنذار والتعنيف، وثالثة لا محيد له في مواجهتها عن الدم المهراق، وتلك هي تنويعاته أو حركاته الثلاث على سيمفونية الأسى السرمدي المصاحب لصراع الإنسان والحياة، ونحن لا ننكر احتمال مواجهة الشاعر لذئب حقيقي، ولكن هذا هو ديدن الفنانين الكبار في تحويل وقائع الحياة ونثرياتها إلى معطيات فنية خضراء ويبدأ البحتري مسمع الذروة في سيمفونيته الشعرية هذه بفترة زمنية مغبرة كآبية تتواءم وحالته النفسية من جهة، ورمادية لون الذئب من ناحية أخرى إنها فترة امتزاج ظلمة الليل الذاهب وغبش الفجر الآتي وتلك فترة من المعتاد أن يتجول فيها الإنسان والحيوان المتوحش معاً، وإن كان الذئب قد غفا شيئاً ما، فتلك هي غفوة اللص الذي يغفو بعيون مفتوحة، ومن سمات الصدق الفني هنا أن تكون القطا ما زالت جاثمة في

---

(١) الديوان، جـ٢، ص ٧٤٢ ١٤٤

أعشاشها تثار بحركة الشاعر وأن تتلون بالكدرة وهي لون الذئب وتلك الفترة التي ترهص بالفجر، ونفسية الشاعر جميعاً.

وسبق أن ذكرنا قدرة الشاعر ورغبته الحسيمة في أن يطل على الكون من شرفات أوصافه المفتوحة في وجدانه أبداً، ومن ثم فهو يكثف الشعور برهبة الموقف بوصف تفصيلي لغريمه الذئب، وينحو في ذلك الوصف إلى ما يجسم شراسته وإصراره على إراقة الدم، وهو في ذلك مسوق بغريزة الجوع فهو قد:

طواه الطوى حتى استمر مريره فما فيه إلا العظام والروح والجلد

وفي أثر تلك الصورة البصرية الموحية، يرسم البحتري - وهو أستاذ في استخدام الصوت صورة صوتية هي بمثابة الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشهد المرئي الذي أشرنا إليه فيقول:

يقضقض عصلاً في أسرتها الردى كقضقضة المقرور أرعده البرد

وعلى أية حال لقد نجح الشاعر بوسائله الفنية في أن يقنعنا بأن الغريمين قد صار أحدهما قدر الآخر، وأن الحياة أصبحت لا تتسع لكليهما معاً ويعمد البحتري - كي يعمق في داخلنا الإحساس بمأساة الحياة - إلى وصف الأحداث بتأثير مهيب، وفي تقسيم فني أخاذ، يأخذ نمط الفعل ورد الفعل بين الغريمين، فالذئب يعوي، ثم يرتكن إلى مؤخرته متحفزاً للانقضاض فيعمد الشاعر إلى الصراخ ليثيره ومن ثم قد تسهل مهمته في قتله، ولئن كان الذئب قد أقبل مرئياً ثم مسموعاً كالبرق وقد سبق الرعد، فذلك طبيعي لمن كان في موقف الشاعر ورهبة إحساسه بالموت يحدق به فاغراً فاه شاهراً نابه وظفره فيسرع الشاعر ويعاجله بسهم يندفع كالشهاب المنقض فيجن جنون الذئب وقد ابتعد عن الحياة بقدر ما اقترب من الموت ولا معدي له من أقصى درجات الجد والحقد والجرأة والصرامة فلا يلبث الشاعر أن يضع لومضات الحياة والموت تلك نهاية دامية حزينة بطعنة أخرى تنفذ إلى القلب، وقد رأى فيه العرب موطن التفكير والشعور جميعاً ويتوقف كل شيء بتوقف القلب - بما يعتمل فيه من تفكير ورعب وحقد - عن الخفقان.

ولأن موقعة الموت هذه اشتعلت في مفازة جرداء، ولأن الشاعر كان ضريب عريمه في شدة الجوع، فقد شواه على نيران أوقدها، ونال منه شيئاً يسيراً وترك باقيه معفراً بالتراب

وسبق أن أشرت إلى أن الخصومة في الأساس متأججة بين الشاعر والأقدار وما الحب الخائب والأهل المتربصون والذئب المتحفز إلا أقنعة يقبع من خلفها الزمن الخسيس، ومن هذا الشعور المأساوي الرابض بأعماق الشاعر، نراه يأسى في مواجهة الحب الضائع، ويهدد ويتوعد في سلبية لا تخفى علينا في مواجهة عداوة الأهل، وحتى في أكثر أقنعة الزمن اصطباغاً بالدم وهو الذئب نراه يتلمس له العذر لأنه ليس الفاعل الحقيقي فيقول:

سما لي وبي من شدة الجوع ما به ... ببيداء لم تحسس بها عيشة رغد
كلانا بها ذئب يحدث نفسه ... بصاحبه، والجد يتعسه الجد

إن الحياة بيداء خاوية من فيوض الخير والعطاء وكلاهما مدفوع - كي يمسك على نفسه البقاء - إلى التربص بصاحبه ليفتك به، ومن ثم فكلاهما في الخطيئة أو البراءة من الخطيئة سواء، أما الفاعل الحقيقي والظالم والخصم اللدود، فهو خسة الزمن ودناءة الأيام، ومن ثم فالقضية لا تحسم بمصرع الذئب وبأكل اليسير من لحمه، وإنما هي في الحقيقة تتسم بالديمومة والاستمرار ولذلك يتوجه الشاعر بأصابع الاتهام كلها إلى خصمه الحقيقي فيقول:

٣٥ - لقد حكمت فينا الليالي بجورها ... وحكم بنات الدهر ليس له قصد
٣٦ - أفي العدل أن يشقى الكريم بجورها ... ويأخذ منها صفوها القعدد الوغد؟[١]

ولما كان صنيع الأيام قد اتسم بالعبثية والجور وافتقد العدل، فعلى الشاعر إذن أن ينتفض عن نفسه ما يقيد سيره في رحلة الحياة من توقعات التشاؤم والتفاؤل وأن يأخذ نفسه بأقصى درجات الجد ليدرك المجد أو يهلك دون ذلك ولا تثريب عليه وقد قدم أقصى الجهد وأخذ بالذرائع والأسباب.

يقول البحتري مخاطباً تلك التي أشهدها قبلاً على الخصومة بينه وبين آله:

٣٧ - ذريني من ضرب القداح على السرى ... فعزمي لا يثنيه نحس ولا سعد
٣٨ - سأحمل نفسي عند كل ملمة ... على مثل حد السيف أخلصه الهند
٣٩ - ليعلم من هاب السرى خشية الردى ... بأن قضاء الله ليس له رد
٤٠ - فإن عشت محموداً فمثلي بغى الغنى ... ليكسب مالاً أو ينث له حمد

(١) الديوان، جـ ٢، ص ٧٠٤

٤١ ـ وإن مت لم أظفر فليس على امرىء غدا طالبا إلا تقصيه والجهد[١]

صاغ البحتري قصيدته في موسيقى بحر الطويل، وهو بحر مهيب حظي بما يقرب من ثلث قصائد الشعر العربي قيلت في موضوعات وأغراض جليلة كموضوع قصيدتنا تلك. وتفاعيل الطويل ثمانية تحتوي على ثمانية وعشرين مقطعاً ومن ثم ينفسح المجال للقائلين فيه ـ شأنه في ذلك شأن البسيط ـ للتجويد والإشباع والاستقصاء. ولقد اختار البحتري لقصيدته قافية قوية فخمة تتناسب وشموخ الموضوع، ومعروف أن الدال تكثر وتصح في غرض الحماسة والفخر، وهو الغرض الظاهر والمباشر للقصيدة، ولما كان الشاعر البحتري صادرا في فنه عن طبيعة شعرية مرهفة ومثقفة فقد أدرك أن الموسيقى جوهر الشعر الغنائي ولبه. بل إن أرسطو في كتابه فن الشعر قد حذف تماماً شعر القصائد الغنائي لأنه كان يرى صلته بالموسيقى أوثق من صلته بالكلام يقول لاسل آبر كرمبي: «على أن الشيء الذي يدهش له القارىء في زماننا هذا أن أرسطو في الخطة التي رسمها لكتابه قد حذف تماماً شعر القصائد (الشعر الغنائي (Lyric) وهذا الحذف لا يمكن أن يحمل على الخطأ أو السهو أو أن أرسطو رأى الشعر الغنائي لا يتمشى مع القواعد التي أراد أن يضعها، بل بالعكس إن الشعر الغنائي يعطيه أمثلة عدة تساعده في تكوين قضيته وإظهارها. ولكن سبب هذا الحذف في الغالب أن أرسطو كان يرى أن شعر القصائد مرتبطاً أشد الارتباط بالموسيقى... ولهذا كان من الصعب على أرسطو أن يدخل الشعر الغنائي في موضوعه لأنه ينص في جلاء ووضوح على أن أداة الشعر هي الكلام. من أجل هذا أصبح كتاب أرسطو عبارة عن بسط لنظرية التراجيديا (المأساة) مع تعديلها لكي يمكن تطبيقها على الملحمة»[٢].

وعلى هذا فبوسعنا القول إن البحتري كان على وعي وإحساس عميقين بطبيعة فنه حينما آثر أن ينأى في صياغته عن مثالب التعقيد المعنوي، والتنافر اللفظي والبديعي التي كثيراً ما وقع في جرائرها أبو تمام، وأنه حينما نمّى العطاء الصوتي في صياغته كان متجاوباً مع الطبيعة الغنائية للشعر العربي، بل بوسعنا القول إن منطلق البحتري في استخدام الوجوه البلاغية المختلفة كان منطلقاً موسيقياً

(١) الديوان، ص ٧٤٥.

(٢) لاسل آبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي، ص ٧١، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد. ط. مطبعة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٤

بعول على مقدرة تلك الوجود على الأداء الموسيقي للمعنى المقصود. ولنتأمل في لجناس وحسن التقسيم في هذا البيت:

طواه الطوى حتى استمر مريره　　فما فيه إلا العظم والروح والجلد

ولنتأمل في استخدام التضعيف في هذا البيت:

يقضقض عـصلاً في أسرتها الرّدى　　كقضقضـة المقرور أرعـده البرد

ولنتأمل في تقسيماته المتقنة في الشطر الأول من هذا البيت:

عوى، ثم أقعى، وارتجزت فمهجته　　فأقبل مثل البـرق يتبعـه الرعد

وفي الشطر الثاني من هذا البيت:

فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها　　بحيث يكون اللب والرعب والحقد

ولننظر في التناغم الأسر المتولد عن توالي كلمتي اللب والرعب في البيت السابق وبين كلمتي ينقض ومسود في قوله:

فأوجرتـه خرقـاء تحسب ريشها　　على كوكب ينقض والليل مسودّ

فإننا سندرك أن المقياس الذهبي الذي حكمه البحتري في تلك الأنماط من الأداء هو مدى قدرتها على تحقيق التواؤم العبقري بين الموسيقى والمعاني.

ولقد استعان البحتري في سعيه الدائب للتلوين الموسيقي بمقدرته المتفوقة على التقريب المحكم بين الحروف المتماثلة والمتشابهة وقد حقق ذلك باقتدار في داليتنا هذه وفي رائية المتوكل وسينية الإيوان، ونحن نراه في دالية الذئب هذه يكرر الهمزة في الأبيات ١، ٢، ٣، ٤، ٢٩، ٣٠، ٣١.

والسين والشين والثاء ـ وهي متماثلة أو متشابهة ـ في الأبيات ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠. ويمكننا أن نربط بين تلك الطريقة في رصف الحروف وبين حالات التدفق العاطفي في القصيدة، وقد استعان البحتري في سعيه الدائب لاستثمار الأداء الموسيقي بالتصريع المحكم في أول أبيات القصيدة، وبما يشبه التصريع في استخدامه كلمات على نسق واحد في نهاية الشـطرات الأولى لأبيات كثيـرة في النص. ففي الأبيات ٣، ٤، ٦، ١٠، ١٨، ٢٥، ٣٢، ٣٧، ٣٩، ٤٠. نراه

يستخدم كلمات تنتهي بالألف المقصورة، وهي على التوالي كلمات النوى، الردى، السرى، الردى، الردى، السرى، الردى والغنى.

وليس غريباً أن تتكرر كلمة (الردى) أربع مرات. وكلمة السرى مرتين، فكلتاهما ـ خاصة الأولى ـ وثيقة الصلة بالمناخ النفسي للقصيدة.

والبحتري إلى ذلك يعرف كيف يفتح لكل حالة من حالات النفس والشعور منجمها المناسب من الألفاظ المنظومة في صور. ولا نحسب أننا بحاجة إلى أمثلة على ذلك. فالقصيدة كلها شواهد حية على تلك المقدرة المتفوقة لدى الشاعر.

وهو حينما يستفهم عن القريب نراه يستخدم الهمزة في الأبيات، ٢، ٣، ٤. وهو يعرف كيف يستخدم حروف العطف بحساسية فائقة مثلما فعل بثم وبالواو والفاء في البيت الثامن والعشرين، ومثلما فعل بالفاء والواو في البيت الحادي والثلاثين.

وهو يعرف كيف يستخدم الفعل المضارع ليصور ما له صفة الاستمرار والدوام، على نحو ما فعل في الأبيات من ٣٦ إلى ٤٠. وقد استخدم الأفعال يشقى ويأخذ ويثنيه وأخمل ويعلم ويكسب وينث.

ولننظر في استخدامه التنكير لكل ما يثير الأسى، ويفجر الأحزان في نفسه ابتداء من أولى كلمات القصيدة فقول البحتري مبتدئاً: سلام عليكم ليس له من معنى إلا وداع لكم ثم يردفه بنكرات نابعة من صميم أساه وشجى روحه، فهو ينكر الكلمات: لا وفاء ولا عهد لم ينجز لنا منكم وعد، لم يكن منه وصال ولا ود، حبيب من الأحباب، وأي حبيب وكأنه بتنكيرها يسعى لمحاولة كبحها عن الفعل والتأثير في نفسه.

وثمة كلمات يعمد البحتري إلى تعريفها، وكأني به يفعل ذلك ليعطيها صفة الحضور الشعري، لا لأنها حميدة الأثر لديه، ولكن لأنها هي العناصر الحاكمة في الموقف. فيقول:

قد أنجز البين وعده، أما للهوى، إلا رسيس الجوى قصد؟ شطت به النوى.

وبعد ... لئن كان ذلك الذي أسلفناه شيئاً من لغة البحتري الشعرية في

قصيدته، ترى ما الذي بوسعنا أن نراه قد تحقق فيها من معايير النقد الجمالي الحديث؟

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال في تعريف الوحدة العضوية في القصيدة:

«ويقصد بالوحدة العضوية في القصيدة وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً تتقدم به القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في الصور والمشاعر»[1].

ترى هل حققت دالية البحتري تلك الوحدة الفنية العضوية أم أن الوحدة فيها وحدة منطقية، أم هي وحدة الصراع من أجل الحياة؟

وسبق لنا أن أثبتنا - وارتضينا - ما ذهب إليه الدكتور محمد زكي العشماوي من خطأ الاكتفاء بالمنهج التقليدي في قراءة قصيدة ما، إذا كان في تلك القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يسمح لنا باستخدام منهج مغاير يتيح لنا الكشف عن أبعاد أخرى في تلك القصيدة، ومن حق الفن علينا - وفقاً لهذا المنهج النقدي الموضوعي - أن نذهب إلى القول بتوافر الوحدة العضوية بمعناها الفني الجمالي في دالية البحتري، وقد أوضحنا في تناولنا للقصيدة أنها تضم جناحيها على موضوع واحد، هو تلك الخصومة الأبدية بين الإنسان وبين ما في الزمن من خسة وعبثية، ولقد تدفقت مشاعر البحتري وعواطفه كلها من هذا النبع الإنساني العميق، ومن ثم جاءت صوره وأفكاره معبرة عن تلك المشاعر والعواطف. وليس بوسعنا أن نجد في القصيدة كلها صورة أو فكرة قد ندت عن ذلك وتجردت من تلك الصفة، ولقد رأينا القصيدة تنتهي نهايتها الطبيعية بتحديد موقف قاطع وصريح من مجريات الأيام وصنيع الأقدار، دون أن تتصادم أو تتعارض تلك الصور والأفكار المتدفقة للتعبير عن العواطف المنبثقة من لب موضوع القصيدة.

ونظرتنا تلك السابقة لتنويعات البحتري الثلاث على التيار النفسي العاطفي الأساسي في قصيدته، والصلة الوثقى التي شدت هاتيك التنويعات إلى بعض،

---

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩٥.

تجعل صنيع البحتري متفقاً وقول النقد الحديث في الوحدة العضوية، «ولا بد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكرة فيه، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه، أي أنها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع، ووحدة الأثر الناتج عنه»[1].

وإذا كانت الوحدة العضوية تعني، وتؤدي إلى وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها، وما يقتضيه ذلك من ترتيب للصور والأفكار، ترتيباً تتقدم به القصيدة حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، فالذي لا شك فيه أن الخيال هو المهيمن على هذا التفاعل الفني الخلاق وذلك باعتبار الخيال أجلّ قوى الإنسان، إذ لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عنه، وقد ذهب (كانت) إلى ذلك التصور عن حق، وتابعه في مفهومه الجمالي هذا لقيمة الخيال ودوره في الخلق الفني أصحاب المذهب الرومانتيكي - وعلى رأسهم وردزورث وكولردج - ودعاة المذاهب الحديثة إلى اليوم، فقد تبعوه جميعاً في إدراك خطر الخيال وفهمه على أنه التفكير بالصور[2]. بل إن كولردج - على وجه الخصوص - كان حاسمًا في الربط بين الخيال والوحدة العضوية والموسيقى «فمن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوي حي. ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية. ويصبح لكل عمل فني شكله الخاص الذي يميزه والذي ينبع من باطنه وينساب في أطرافه جميعاً فيلونها بلون مشترك»[3].

فالوحدة العضوية في العمل الفني إذن نتيجة باهرة وأثر حميد من آثار الخيال. هذا وسبق أن ذكرنا ما ذهب إليه أرسطو في كتاب الشعر، من اعتباره الشعر الغنائي أقرب إلى الموسيقى منه إلى اللغة، ومن ثم لم يستشهد به في شرح قواعده، وإنما طبق تلك القواعد على المسرحية والملحمة فحسب، وكولردج لم يذهب إلى ما ذهب إليه أرسطو من اعتبار الموسيقى لب الشعر الغنائي فحسب، بل إنه اكتشف الصلة العضوية بين الخيال والموسيقى وذهب - وهو يكشف عن عناصر عبقرية شكسبير في أعماله الغنائية الأولى - إلى أن الموسيقى إحدى دلائل الحدث الشعرية الحقة الدافعة إلى قول الشعر بإلهام صادر عن طبيعة عبقرية خلاقة، وتلك القدرة الشعرية التي

---

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩٦.

(٢) نفسه، ص ٤١٢.

(٣) د. محمد مصطفى بدوي كولردج ص ١٠٤

رأى كولردج في الموسيقى إرهاصاً من إرهاصاتها هي في الحقيقة أثمن وأعمق من مجرد الموهبة العامة يقول كولردج:

«إنني أعتقد أنه من الإرهاصات المرضية جداً في تأليف الشاب، الولع بالصوت الفني العذب حتى وإن كان في ذلك إفراط معيب، ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى في شعره أصيلة، وليست نتيجة تقليد آلي سهل ولن يستطيع الرجل الذي تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعراً أصيلاً أبداً، فالصور (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة، ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة. كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة، قد يستطيع أي فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل كما يكتسب المرء حرفة من الحرف... أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هو هبة الخيال وحده، ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه، ولكنه يستحيل تعلمه: مثله في ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن، إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة»[1].

وإذا كان الخيال هو جوهر الخلق الشعري والموحد والمهيمن على عناصره من وحدة عضوية إلى تصوير إلى موسيقى، وإذا كان كولردج الشاعر والناقد ذو الأثر الباقي في الشعر الانجليزي والنقد العالمي صاحب أشهر تعريف للخيال، فحري بنا ـ إذن ـ أن نقف على هذا التعريف النابع من شاعرية حقة وفلسفة نقدية جمالية عميقة.. يقول كولردج:

«إنني أعتبر الخيال إذن إما أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ـ ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة

---

(١) د. محمد مصطفى بدوي: كولردج، ص ١٦٨.

نشاطه ، إنه يذيب ويلاشى ويحطم، لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة أو إلى تحويل الواقع إلى المثالي، إنه في جوهره حيوي بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها»[1]. ويقول: «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»[2].

وفي الحق، إن عمق تحليل كولردج لعناصر الخلق الفني. وثاقب نظره ورهيف حسه في الكشف عما بينها من تفاعل وتوحد نابعين من طبيعة الخيال المهيمنة، كل ذلك يولد لدينا رغبة حميمة وعارمة للتعرف على نظراته النقدية المتكاملة الخلاقة تلك، خاصة أن تلك النظرات والأسس الجمالية النقدية في مجملها ـ تعين على النظر إلى البحتري من منظور النقد الحديث وتكشف عن كثير من جوانب العظمة والإبداع الفني في شعره.

ويذهب كولردج إلى أن الخيال يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة ويوحد ما بين تلك الصور مزيلاً ما بينها من تفرق يحول دون تكاملها وهي في حالتها تلك، ويقرر كولردج أيضاً أن الفنان العبقري هو الذي لا يقصر فنه على ذاته فحسب، وإنما يمد آفاقه إلى كل ما هو عالمي وإنساني من مظاهر الطبيعة حوله، يقول كولردج: «فيما في الطبيعة من أشياء يتمثل ـ كما يتمثل في مرآة كل عناصر الفكر الممكنة. وكل خطواته وطرقه السابقة على الوعي، ومن ثم فهي سابقة على النمو الكامل لعمل العقل. وما العقل إلا البؤرة الحق التي تلتقي فيها الأشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة. وتتجلى عبقرية المرء في أنه لا يقصر همه في نطاق ذاته، بل يحيا فيما هو عالمي، لا يقتصر في ذلك على ما ينعكس في وجوه الأشياء من حولنا، أو في وجوه أندادنا، بل يتسع فيمتد إلى ما ينعكس في ذات نفسه على رؤية الورود والأشجار والحيوان، حتى ما ينعكس من نفس سطوح المياه ورمال الصحراء، حيث يجد رجل العبقرية صورة ذاته في كل شيء حتى فيم ينم له عن سر الوجود»[3]. فعبقرية الفنان إذن تتمثل في أنه ينهل من ينابيع

(١) د. محمد مصطفى بدوي: كولردج النص الثالث، ص ١٥٦، دار المعارف سنة ١٩٥٨.

(٢) نفسه، ص ١٥٨.

(٣) د. محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، ص ٤١٥.

الطبيعة ليصور أفكاره عن طريق الفن فهو اللغة التصويرية للفكر، وإنما يمتاز الفن عن الطبيعة بتوحيد جميع الأجزاء حول صورة ذهنية أو فكرة.

وإذا كنا قد خلصنا إلى أن سمة الوحدة العضوية متوافرة في دالية البحتري، فيمكن لنا القول بأن الخيال برفرفة جناحيه على القصيدة، وتوجيهه لعملية الخلق الفني لدى البحتري هو الذي بلور تلك الوحدة الموضوعية، «وهو الذي أذاب ولاشى وحطم ما بين تنويعات القصيدة الثلاثة من تعدد وفروق ظاهرية، وخلقها في ذواتنا - حال تلقينا إياها - خلقاً جديداً موحداً ذا أثر فني باهر فينا، إنه أزال عنها ما بفكرتها المجردة من نثرية، وبث فيها من روح الفن وعبقرية الشعر ما حولها من واقع الحب الخائب والأهل المتربصين والذئب الجائع الشرس إلى مثالية شعرية خضراء تتسم بالديمومة والاستمرار عبر كل النفوس والأزمان، وأعني بها تلك العبثية القدرية التي تفرض على الإنسان مواجهة غير عادلة وغير متكافئة يعاني ويحترق بلهيبها أبداً. ولقد خلص البحتري في نهاية قصيدته - كما أوضحنا - إلى تلك الخلاصة الذهبية الحاكمة لما بين الإنسان والزمان واستطاع بلغته الشعرية أن يسكبها في نفوسنا قطرة قطرة، لا عن طريق صوره وتنويعاته الكلية الثلاث فحسب وإنما أيضاً عن طريق كلمات وتركيبات قصيدته واستخدامه للوجوه البلاغية والصور الجزئية فيها... ولما كان التيار الرئيسي في القصيدة يتدفق مجللاً بالسواد والدم لأنه تعبير عن عذاب الإنسانية ومعاناتها في مواجهة الزمن العابث الخوان، فقد انبثقت المفردات والتركيبات والصور عبر القصيدة وكأنها شهقات الألم والأسى صادرة عن صدر موجع القلب. وإن كان كبرياؤه يحتم عليه التماسك حتى الموت.

فابتداء من البيت الأول نجد نفياً للوفاء وللعهود، واستنكاراً لما هو قائم من الهجر ثم نجد المقابلة بين البين المنجز والوعد الذي لم ينجز، ثم نجد رسيس الهوى ونفي الوصال والود، والأحباب يفرق بينهم النوى والبعد، حتى إذا قام الشاعر بحركته الثانية في قصيدة اقتربت صوره شيئاً من الحسية بقدر ما ابتعد عن تجريدية الصور المعبرة عن الحب الخائب في الحركة الأولى، فنحن هنا إزاء الشاعر وقد صور نفسه في مواجهة أعدائه من بني خؤولته بالأفعوان الصل والضيغم الورد، بل هو الموت المحقق إذا استثير. وهو - في هيبته وجلاله - كحد السيف الذي يدمر

Coleridge. Samuel Taylor The philosophical Lectures P 179 Edited by Kathleen coburn London the pilot press Limited 1949

حتى شم الجبال، وفي حركته الثالثة تتسم صوره بالحسية أكثر من دي قبل وكلها نابعة ـ كما أسلفنا ـ من لب التجربة وطبيعتها فليله ذلك الذي واجه الذئب في قلبه، يبدو الصبح في هزيعه الأخير وكأنه بقية سيف تظهر لامعه تبرق وقد غيب معظم السيف بجرابه، والذئب النائم اليقظان، كأنه لص تتأبى عيونه على النوم، حتى إذا ورد للقطا الوديع ذكر، رأيناه أغبر اللّون مفزعاً عن مراقده، ثم يعقد الشاعر بينه وبين الثعالب والأسود إلفة وكأنه يشير إلى أن الإنسان في حياته البائسة تلك محتاج إلى التحصين بمخاتلة الثعلب وقوة الأسد وشراسة الذئب. ولنتأمل ذلك الذئب الذي طواه الطوى واشتد به الجوع حتى لم يبق منه سوى الروح والعظم والجلد، وحتى ليقوى وقد بلغ الجوع منه كل مبلغ وحتى لتصر أسنانه التي كمن الموت بينها صريراً كرعدة من استبد البرد الشديد بأوصاله، ولنتأمل كيف تمكن البحتري من أداء المعنى مرتين مرة بدلالة الكلمات اللغوية وأخرى بدلالتها الصوتية عن طريق التضعيف بالقاف والضاد ثم توالي حروف الصاد والسين والراء والدال في قوله:

يقضقض عصلاً في أسرتها الردى　　　كقضقضة المقرور أرعده البرد

ثم نراه بضربات موجزة موحية معجزة لها ما لريشة الفنان المقتدر على الأداء ـ بل تفوقها في القدرة على تلخيص الكون وطبيعة الأحياء ـ نراه يركز لنا العالم وفقاً لحالته الشعورية السائدة، ونراه يلخص لنا الطبيعة العدوانية للمخلوقات والمغلوبة على أمرها بفعل الزمن العاتي الذي شرط حياة البعض بفناء البعض الآخر فيقول:

سما لي وبي من شدة الجوع ما به　　　ببيداء لم تحسس بها عيشة رغد
كلانا بها ذئب يحدث نفسه　　　بصاحبه، والجد يتعسه الجد

فالأمر في البيتين ـ كما أرى ـ أبعد مدى من مجرد وصف الشاعر لجوعه وجوع غريمه، ولكون مسرح الصراع صحراء قاحلة، إن البيتين يعكسان رؤية الشاعر لطبيعة العالم والمخلوقات في آن معاً، بل إن في قول البحتري: «كلانا بها ذئب يحدث نفسه بصاحبه» رؤية شعرية خصبة ومتجددة لحقيقة جوهرية حاكمة للعلاقات في العالم وقد تمكن البحتري أن يجردها من نثريتها وأن يفيء عليها من صياغته الشعرية المؤاتية وأن يضعها ملء بصرنا وبصائرنا في بساطة فنية مذهلة هي مصداق لما ذهب إليه ابن الأثير من أن البحتري يضع المعاني المقدودة من الصخرة

الصباء في الألفاظ المصوغة من سلاسة الماء. . . إنها إذن طريقة البحتري النابعة من صميم فن الشعر والتي كانت من وراء قول المتنبي والشاعر البحتري «وكأني به كان على بينة مما سبق إليه سقراط حينما قال: «بأن الشعراء لا يكتبون الشعر لأنهم حكماء، بل لأن لديهم طبيعة أو هبة قادرة على أن تبعث فيهم حماسة»[1].

حتى إذا بدأ البحتري في وصف صراع الموت بينه وبين الذئب، تواءمت أيضاً مفرداته وصوره مع هذا الغرض الذي هو ـ كما أوضحنا ـ تنويع ثالث على التيار الرئيسي في القصيدة، فعواء الذئب ثم إقعاؤه فاندفاعه مثل البرق يتبعه الرعد. واندفاع سهم الشاعر إلى الذئب، في سرعة الكوكب المنقض في قلب الليل الأسود، أما وقد تمكن منه وأورده حتفه، فهو إذن قد أورثه منهل الردى على ظمأ وتركه بعد أن اشتواه وطعم منه وترك باقيه وحيداً بائساً ممرغاً في التراب. وكأن قول الشاعر: «والليل مسود» إضافة للون هو من قلب التجربة، ومعبر عن تلك المعاناة الدامية.

والملاحظ أن البحتري لم يستخدم من الألوان سوى الأسود صراحة، ولون الدم الأحمر الذي وإن كان لم يورده مباشرة ـ فإنه ينبثق ويسربل كل تفاصيل الصراع بينه وبين الذئب ويوشك أن يتفجر من حديثه المنذر بالموت بينه وبين أهله وبني خؤولته.

وفي الخلاصة الذهبية التي خلص الشاعر إليها ـ وهي جماع لتجربته كلها ـ نجد أنفسنا في مواجهة الفاعل الحقيقي، نجد أنفسنا بإزاء الليالي وبنات الدهر الجائرة البعيدة عن القصد والمنطق، فهي حرب على الأباة عون للأوغاد، ومن ثم فليس أمام الإنسان إلا أن يواجه ما يلده الدهر من ملمات: حاداً عنيفاً كنصل السيف ليدرك المجد أو ليحرز شرف المحاولة دون أن يدركه، ولقد استطاع البحتري بذلك أن يجعلنا في قلب رؤية شعرية كونية وعميقة تتسم باستكناه الحياة والوجود الإنساني لا عن طريق التفلسف الجامد الجاف، وإنما عن طريق الشعور المرهف بمعطيات هذا الكون وتصوير حالات وعلاقات مفرداته ومكوناته. . . يقول الدكتور محمد زكي العشماوي:

«فإذا كانت غاية الفنون أن تجابهنا بالحقيقة وجهاً لوجه، فإنها لا تفعل ذلك

---

(١) لاسل آبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي، ص ٢.

بالفكر وحده، ذلك أن رؤية الفنان للحقيقة هي وليدة عدم الثنائية التي تحدثنا عنها سابقاً ثنائية الروح والمادة. . . وهي كذلك وليدة امتزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة حوله من ناحية أخرى. من أجل ذلك قال كولردج: «إن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق»(١).

كما استطاع البحتري بفعل من عاطفته السائدة في القصيدة - أن يهب الحدس حدساً حقاً لأنه يمثل عاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس، إن يقول كروتشه: «إن العاطفة هي التي تهب الحدس تماسكه ووحدته، فإنما كان الحدس حقاً لأنه يمثل عاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس، إن العاطفة، لا الفكرة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية: تشوف محصور في دائرة تصور، ذلكم هو الفن. وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور، ولا يكون التصور إلا بالتشوف وما تعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية، وذلك هو ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة. وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة نراها تتنضدد بعضها فوق بعض أو يختلط بعضها ببعض، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ثم نرى المؤلف ينظمها في وحدة معينة، فيستعمل لهذا الغرض تصميمًا مجبأ، أو فكرة مجردة، أو انفعالاً عاطفياً خارجاً عن نطاق الفن، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا لأول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا لأننا لا نراها تنحدر عن حالة نفسية، ولا تنشأ عن باعث بالذات، وإنما هي تتعاقب وتتجمع دون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب»(٢).

ويستطرد كروتشه ليبين الصلة الوثقى بين الموسيقى والصور الفنية فيقول:

«هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز، وقد أصبحت اليوم في عداد الأفكار الدارجة، وهي أن كل الفنون تقترب من الموسيقى» والأصح أن نقول

---

(١) د. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص ٧٥.

(٢) نفسه، ص ١٠٠، وكذلك بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص ٥٤، ٥٥، ٥٦، ترجمة د. سامي الدروبي - دار الأوابد دمشق، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٤.

«كل الفنون موسيقى» إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية مستبعدين الصور التي تبنى بناءً آلياً أو ترسف في أثقال الواقعية. وهناك فكرة أخرى لا تقل عن هذه شهرة ترجع إلى شبه فيلسوف سويسري، وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوئه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامية هي أن «كل منظر حالة نفسية»، وتلك حقيقة لا شك فيها لا لأن المنظر منظر بل لأن المنظر من الفن»[1].

وعن صلة الحدس والخيال بالغنائية يقول كروتشه:

«فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً، ليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس، وإنما هي مرادف له، هي إحدى المرادفات الكثيرة التي ذكرتها والتي تفيد جميعاً معنى الحدس ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية، فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما تسميه صورة دائماً مجموعة من الصور، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس هناك أفكار ذرات) أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسماً حياً وينطوي لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحي نفسه، وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو في سبيل أية غاية عملية أخرى، بحيث إذا نظرت لها بمنظار الفن لم تبدلك ـ لكونها عملية ـ جسماً حياً. بل جسماً آلياً، أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظ الغنائية في صورة النعت في القيمة ، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى يعرف الفن أكمل تعريف»[2].

وبعد هذا العرض الشيق والعميق لجملة من أهم حقائق الخلق الفني نتساءل: ترى هل كان بوسع البحتري ـ بدون تحقق الوحدة العضوية في قصيدته ذات الواحد والأربعين بيتاً ـ أن يضعنا في قلب هذا الموضوع الإنساني العميق المتجانس في فكره وعواطفه؟. وهل كان بوسعه، دون هيمنة الخيال أو الحدس وتوجيهه لعمله الفني وتوحيده بين مفرداته، أن يحلق بنا في سموات الفن عبر قصيدته ذات [illegible] الفنية بين مفرداتها وتراكيبها وصورها الجزئية وموسيقاها وتنويعاتها الثلاثة على التيار العاطفي النفسي الأساسي فيها.؟؟

---

(١) العشماوي. قضايا النقد، ص ١٠١، وكذلك كروتشه المجمل في فلسفة الفن، ص ٥٦، ٥٧

(٢) العشماوي نفسه، ص ١٠٢ ،كذلك كروتشه، نفسه ص ٥٧، ٥٨

وإذا كان البحتري هو الشاعر الذي أراد أ[illegible]ر فغنى كما يقول ابن الأثير[1]، وإذا كان الرأي - في القديم والحديث - قد انعقد على مقدرته في استخدام فن الصوت والموسيقى في التعبير عن المعنى وتصويره - ومن ثم في توليد لذة طاغية وعارمة لدى الآخرين فإن ما أسلفناه من تحليل كولردج وتحليل كروتشة، وكلاهما يفصح بعمق عن جذرية العلاقة بين الموسيقى والشعر، وعضوية ارتباطها بالخيال والصور لا أحسبه يتحقق لدى شاعر في العربية قدر تحققه لدى البحتري.. ومن ثم يزداد عجبي لما ذهب إليه أستاذي الجليل الدكتور شوقي ضيف في هذا الخصوص. فهو على الرغم من دراسته العميقة للأداء الموسيقي لدى البحتري وعلى الرغم من تقديره لنبوغ الرجل في هذا المجال نبوغاً متميزاً، فإنه يفضل على تلك العبقرية في التعبير عن المعنى بالصوت والموسيقى - والموسيقى لب الشعر الغنائي كما أسلفنا - يفضل عليها ما نحى إليه أبو تمام من إغراق الشعر بتعقيدات المعاني وتزويقات البديع وشكليات التفلسف، وكأن تلك المسالك المقحمة على طبيعة هذا الفن - وليس صنيع البحتري في صياغته ولغته الشعرية - هي الطريق الأمثل للإبداع في هذا المجال.

وفي الحق إنني أرى تلك القضية من أخطر قضايا الشعر العربي. لا في القديم فحسب بل في العصر الحديث أيضاً. فقد جاء على جانب من النقد العربي المعاصر حين من الدهر، اعتبر فيه أغنى وأخصب وأصل عناصر الشعر الغنائي - وهي الموسيقى والغنى بالمشاعر والعواطف الإنسانية - ظواهر معيبة فيه، ولا أجد أبلغ ولا أكد في حسم تلك القضية - بالإضافة إلى ما أسلفت من آراء كولردج وكروتشة المؤكدة للأهمية القصوى للموسيقى باعتبارها الهبة الإلهية التي يستحيل على المرء بدونها أن يكون شاعراً - من أن أورد أيضاً تعريف كولردج للقصيدة، إذ ينطوي ذلك التعريف على مزيد من الضوء الكاشف لأبعاد تلك القضية البالغة الأهمية:

يقول كولردج: «القصيدة هي ذلك النوع من التأليف الذي يضاد الأعمال العملية في أنه يفترض توصيل اللذة لا الحقيقة هو غايته المباشرة، ويختلف عن أنواع التأليف الأخرى التي تشترك معه في هذه الغاية في أنه يرمي إلى إثارة لذة عامة من العمل باعتباره كلاً يتمشى مع اللذة المتميزة التي يبعثها كل جزء من

(١) ابن الأثير: المثل السائر، جـ٢، ص ٣٦٩.

الأجزاء المكونة لهذا العمل... وإذا كنا نبحث عن تعريف للقصيدة الحقة التي هي جديرة بهذا الاسم فإني أقول إنه يتحتم عليها أن تكون عملاً يتآزر أجزاؤه ويفسر بعضه بعضاً، ويساهم كل جزء فيها بالقسط الذي يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة... ويتفق جميع النقاد الفلسفيين في كل العصور مع الحكم النهائي الذي كونه الناس في جميع الأقطار، ويجمعون على ألا يمتدحوا العمل الأدبي فيسموه قصيدة إذا كان هذا العمل واحداً من اثنين: إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التي يستأثر كل منها وحده بانتباه القارىء التام وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذي يرد فيه فيصبح كلاً قائمًا بذاته بدلاً من أن يكون جزءاً منسجمًا مع غيره، وإما تأليفاً غير سوي يخلص القارىء سريعاً بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أي من الأجزاء التي يتألف منها... فلكي يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القارىء إلى الأمام فيحفزه على المضي في القراءة، وليس ذلك فقط أو أولاً، بسبب دافع الاستطلاع الآلي لديه، أو لأنه به رغبة ملحة في الوصول إلى الحل النهائي وإنما بسبب ما يجده من لذة حينما ينشط ذهنه وتجتذبه مباهج الرحلة ذاتها، ويجب على القارىء أن يتوقف عند كل خطوة ويرجع قليلاً إلى الوراء، فيجمع من حركته إلى الوراء هذه القوة التي تمكنه من المضي إلى الأمام، فكأنما حركته أشبه بحركة الحية التي جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية، أو أشبه بحركة الصوت وهو يتنقل في الهواء»[1].

إن صياغة البحتري لداليته ولغته الشعرية وصنعته الفنية فيها صادرة كلها ـ فيما أرى عن موهبة شعرية غنائية أصيلة ومثقفة، ومن ثم فقد جاءت متفقة وتلك المنطلقات النقدية التي استخلصها عمالقة النقد ابتداء من سقراط وانتهاء بكولردج وهم في الحقيقة لم يستخلصوها إلا من طول النظر والمعايشة الدائمة الدارسة والمتذوقة لروائع التراث العالمي في الشعر الغنائي، ونحن لا نزعم أن تلك الأسس النظرية للخلق الفني المبدع في هذا المجال كانت متبلورة في القديم، ولكننا نزعم أن الشعراء الكبار في كل العصور ليسوا في حاجة إلى تلك الأسس ـ ابتداء ـ كي يبدعوا من خلالها. بل هم الذين يرهصون لقيام النقاد باستخلاص تلك الأسس من معطياتهم الفنية. وإذا كان البعض قد رمى النقد القديم لدى أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل بالتجاوز والافتقار إلى التعليل والتفصيل الكافيين حينما نحوا إلى

(١) د. محمد مصطفى بدوي: كولردج، ص ١٥٠.

التنويه بفضل البحتري والإشادة بشاعريته، فليس بوسعنا ـ بعد ـ أن ن[illegible] [illegible] النقد الحديث مثل هذا الرأي المتهم بالافتقار إلى العلمية النقدية... وبو[illegible] الـ[illegible] إن ما أسلفناه من وجهات نظر سقراط وأرسطو، ثم كولردج وكروتشه وغيرهما من النقاد المحدثين في طبيعة الشعر الغنائي ومكان الموسيقى والعواطف من لبه، توفر لنا ما قد يكون النقد العربي القديم قد افتقده من تنظير للمبادىء وتعليل دقيق للأحكام، وإن كانت الآراء مهما تعددت في قيمة هذا النقد لا تنكر اتسامه بدقة النظر ورهافة الذوق والإحساس ومن ثم انتهاءه إلى نفس الأحكام التي انتهى إليها النقد الحديث.

وأود أن أقر هنا بما أقر به الآمدي من نيف وألف عام، وهو أنني أتعشق الأصالة في الفن، ومن ثم أحب فن البحتري وأقدره حق قدره، ولكنني أملك اليوم من منجزات النقد الحديث ومعطياته ما قد يمكنني من تعليل هذا الحب وتفسير هذا التقدير وهو أمر ربما لم يسعف التطور الفني للنقد القديم به أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل على وجه كافٍ وعلى ذلك فإنني أقول بأننا إذا كنا نتحدث عن الشعر العربي ذي الطبيعة الغنائية العميقة، فلا معدي لنا من تقديم البحتري درجات على أبي تمام، ليس هذا فحسب، بل لا معدي لنا أيضاً من إدانة صنيع أبي تمام ومنحاه في تصور الشعر وصياغته، وإدانة المحاولات الشعرية والنقدية المشابهة في العصر الحديث.

وسبق أن أشرت إلى الإضافة الخصبة التي أضافها الدكتور شوقي ضيف بدراسته لطرق الأداء الصوتي عند البحتري ولكنه ـ مع أسف ـ لم ير فيها ما رآه النقد الحديث من علاقة جذرية صميمة للموسيقى بكل من العاطفة والخيال والوحدة الفنية والتصوير كما أسلفنا القول في ذلك، وقد ذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن قدرة البحتري على فن الصوت يمكن تفسيرها على أنها أثر من آثار الغناء فيما أسماه بالشعر التقليدي أو بالموسيقى الداخلية فيه، فليست القضية إذن ـ كما أسلفنا ـ هي طبيعة الشعر العربي الغنائية الصرفة والصلة الوثقى التي للموسيقى بكل عناصر الإبداع فيه، ثم تلك الموهبة الفنية المثقفة للبحتري وقدرته في صياغته على استلهام أخص خصائص فنه ودفع تلك الخصائص إلى التألق وإلى البوح بما فيها من قدرات فنية هائلة.

يقول الدكتور شوقي ضيف «وليس هذا كل ما صنعه الغناء بالشعر

التقليدي فقد أثر فيه من جانب آخر هو جانب «الموسيقى الداخلية» وما يستتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع الصوتية. ولعل أهم شاعر تقليدي نجده في هذا الجانب هو البحتري، فقد كان يعنى بالموسيقى الداخلية عناية شديدة، حتى ليروع النقاد روعة بالغة، وحقاً أنه ملأ آذان عصره بألحان عذبة جميلة»[1].

ويتساءل الدكتور شوقي ضيف عن الكيفية التي نقيس ونحلل بها هذه الموسيقى الداخلية ويشير إلى ما قرره النقاد ومنهم لامبورن من أن العروض يقيس الموسيقى الخارجية للشعر فحسب ويعجز عن قياس الموسيقى الداخلية لأنها قيم صوتية خفية[2] بل إن سبنجارن يذهب في كتابه النقد الخالق «إلى أن البيتين من الشعر المرسل قد يتطابقان في الوزن ويختلفان في أثر كل منهما»[3].

ثم يشير الدكتور عبد القاهر الجرجاني اكتشافه قواعد النظم وكيف أنه اتخذ منها وسيلة لتحليل (الموسيقى الداخلية) وكيف أنه (اتخذ من البحتري وشعره دليله على هذه القواعد التي وضعها[4]) ثم يوردِ الدكتور أبيات البحتري في مدح الفتح ابن خاقان، وسبق أن أوردناها وأوردنا منهج عبد القاهر في تحليلها لتفسير ما حفلت به من جمال فني وقدرة على الأداء والإيحاء.

ويرى الدكتور في منحى عبد القاهر منهجاً لا يكشف حتى الموسيقى الخارجية العروضية ناهيك عن الموسيقى الداخلية للشعر، يقول في ذلك: «ويبدي عبد القاهر ويعيد في هذا المقياس الذي اتخذه من النحو، ولكن فاته أن علم النحو لا يكشف «الموسيقى الخارجية» موسيقى العروض، فأولى به ألّا يكشف الموسيقى الداخلية موسيقى النظم وهي لا ترتبط به ولا بقواعده، ولم ينفع عبد القاهر ما اعتمد عليه من فلسفة وتفكير دقيق في فهم العبارات والأساليب اللغوية، وبذلك فشل علم النحو عنده في تحليل هذا الجانب لأنه الجزء الموسيقي الذي لا يتكرر، والذي كان من أجل ذلك لا يمكن ضبطه في نحو ولا عروض وقارن بين قصيدتين من وزن واحد عند البحتري وأبي تمام، بل قارن بين بيتين من قصيدة واحدة عند

---

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٧٨.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه، ص ٧٩.

البحتري فستجد فروقاً وخلافات كثيرة»[1]، ثم يذهب الدكتور إلى أن الأجدى من ذلك «أن نرجع إلى ما لاحظه «لامبورن» في كتابه أسس النقد «من أن هذه الموسيقى يشخصها جانبان مهمان هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة»[2].

والنظر في كتاب لامبورن يدلنا على أنه أساساً كتاب مدرسي للتعريف بالشعر[3] وكلمة rudiments تعني الأوليات غير الناضجة ولا تعني الأسس الثابتة ومع ذلك فإن لامبورن لم ينتقص العروض أو يتهمه بعجز، وإنما أضاف إلى ما يحققه الوزن والقافية من موسيقى، ما تحققه الموسيقى الداخلية في هذا الشأن إذ يقول: «هناك في الشعر موسيقى أعمق وأجمل مما ينجزه الوزن والقوافي. وهذه الموسيقى تكمن في اختيار الشاعر للكلمات ذات النغم وترتيبها متآلفة»[4].

ونحن لا شك نقبل ما ذهب إليه لامبورن من الربط الوثيق بين الموسيقى الداخلية، وبين اختيار الكلمات وترتيبها، والمشاكلة بين أصوات الكلمات ومعانيها. وسنرى وشيكاً كيف كان للبحتري اليد الطولى في هذين الفنين.. ولكننا ـ وإن كنا لسنا بصدد الدفاع عن عبد القاهر الذي لا يحتاج إلى أي دفاع ـ نقول بأن النحو عند الرجل كان يشمل أيضاً كل أبواب ومسائل علم المعاني، بل إن السكاكي أخذ قواعد وأصول وفروع كتابه المفتاح من دلائل عبد القاهر كما نقول بأن عبد القاهر لم يكن يجهل أن البيتين في القصيدة الواحدة تختلف موسيقاهما الداخلية، وذلك طبيعي لاختلاف ما توافر لكل منهما من قواعد وأساليب النظم. وبالتالي لاختلاف ما ينطوي عليه كل منهما من طاقات موسيقية وإيحائية رغم اتحادهما في موسيقى العروض الخارجية، ولقد كان عبد القاهر على غاية من الوضوح في تقرير ذلك حينما قال: «وإذ قد عرفت أن مدار النظر على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه. فاعلم أن الفروق

---

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ٧٨.

(٢) نفسه، ص ٨٠.

(٣) Lamborn E.A. Greening: The rudiments of criticism (P. 20, 21), second edition, Oxford, 1925.

(٤) Lamborn (p. 30).

والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا نجد لها ازدياداً بعدها[1].

وعلى أية حال، فقد كان البحتري أبرع شاعر عباسي في اختيار الكلمات وترتيبها وهو عمل من صميم الموسيقى التي هي بدورها - كما فصلنا - صميم الشعر الغنائي، ولم يبلغ شاعر عباسي شأوه أبداً. يقول الدكتور شوقي ضيف: «فقد عرف بمهارة واسعة فيه» ويقول الباقلاني: «إنه كان يتبع الألفاظ وينقدها نقداً شديداً، وما يزال يتتبعها وينقدها حتى يؤلف منها ألفاظاً عذبة جميلة»، يحس ابن الأثير إزاءها: «كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي» فألفاظه عليها رشاقة وأناقة ولها صوت جميل كوسوسة الحلي. بل قد يكون لها خشخشة الحصى ولكنه حصى من هذا النوع الذي يقول فيه بعض الشعراء:

يروع حصاه حالية العذارى ... فتلمس جانب العقد النظيم[2]

أما جانب «المشاكلة بين اللفظ والمعنى» وهو الجانب الثاني الذي ربط به لامبورن الموسيقى الداخلية، فقد كان الأدباء والنقاد - وعلى رأسهم الجاحظ - يتواصون به كثيراً[3] ويقول الدكتور شوقي ضيف: «وكان البحتري يستوفيه استيفاءً غريباً حتى ليرتفع في بعض مقطوعاته إلى هذا الأفق الذي عرف به بعض الشعراء الغربيين من أمثال تنيسون وفرجيل» ويستشهد الدكتور شوقي ضيف على مقدرة البحتري الفائقة في المشاكلة بين الألفاظ والمعاني بأبيات من رائية البحتري في رثاء المتوكل إذ يقول فيها:

رائية المتوكل:

محل على القاطول أخلق داثره ... وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره

كأن الصبا توفي نذوراً إذا انبرت ... تراوحه أذيالها وتباكره

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ١٢٣. وقد أوردنا حين تحدثنا عن تنضيد المعاني (ص البحث) نصاً للجرجاني يؤكد إدراكه التام لذلك، (الدلائل ص ١٢٧).

(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨١. ابن الأثير: المثل السائر، جـ١، ص ١٧٨.

(٣) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ٨١.

(٤) نفسه، ص ٨١.

ورب زمـان نـاعم ثم عهـده تـرق حواشيـه ويونق نـاضـره
تغـير حسن الجعفـري وأنسـه وقوض بادي الجعفري وحاضـره
تحمـل عنـه سـاكنـوه فجـاءة فعادت سواء دوره ومقابـره[1]

ويعلق الدكتور على هذه الأبيات وفن أبي عبادة فيها بقوله:

«فإنك تحس بالقوة والعنف في هذا الرثاء، إذ اختار البحتري ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة، أو من هذا النوع الذي كانوا يسمونه بالجزل، لأنه غاضب ثائر وكان ينحت الألفاظ نحتاً ليعبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التي أعلنها فيها بعد من القصيدة، إذ دعا إلى الانتفاض على من قتلوا المتوكل، وكان الخليفة الجديد هو الذي دبّر هذه المؤامرة. وليس من شك في أن البحتري كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقي محكم، فقد عبر بهذه الألفاظ الضخمة عن عاطفة الحزن الثائرة، حتى لكأن الألفاظ لها قعقعة السلاح ودوي المواقع التعسة الحزينة، ووفق في ربط القوافي بالهاء الساكنة، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية، وكأنه لم تعد فيه بقية، ثم يعلو وينطلق في الاندفاع على البيت الثاني، وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى، وهكذا ما يزال الصوت بين ارتفاع وانخفاض كأن الشاعر نائح، فهو يرتفع بالصوت وما يلبث أن ينخفض به لشدة التأثر والتعب وبذلك مثل البحتري زفرات الحزن تمثيلاً جيداً، وندب المتوكل الخليفة المقتول على عرشه ندباً خالداً[2]، ومن الواضح أن الدكتور شوقي ضيف قد عالج فنية الأداء الموسيقي، والمواءمة بين الألفاظ والمعاني لدى البحتري معالجة قيمة تكشف عن كثير من طاقات الشاعر الفنية، ويمكننا أن نرى في رائية البحتري تلك من أسباب النضج الفني أكثر من مجرد التمكن الموهوب من طرق الأداء الموسيقي ويمكننا أن نلاحظ من أدوات الأداء الصوتي في القصيدة، ما نحى إليه الشاعر من التدفق في بعض أبياته مع الأسى الغلاب على مشاعره ومناخه النفسي، ومن ثم لم يكن يقف بالمعنى إلا حيث ينتهي دون التقيد بحدود الشطرة الأولى. فنراه يقول في البيت التاسع من القصيدة متحدثاً عما آل إليه قصر الجعفري بعد مصرع المتوكل:

---

(1) الديوان، جـ٢، ص ١٠٤٦.
(2) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٢.

ووحشته حتى كأن لم يقم به أنيس، ولم تحسن لعين مناظره

فتراه لا يقف بالمعنى إلا حيث تنتهي شحنته في نفسه وذلك عند كلمة «أنيس»، دون التقيد بحدود الشطرة، ويصنع نفس الصنيع في البيت التالي مباشرة حيث يقول:

كأن لم تبت فيه الخلافة طلقة بشاشتها والملك يشرق زاهره

فهو لا يتوقف إلا عند كلمة بشاشتها في الشطر الثاني:

ويقول في البيت السادس عشر من القصيدة:

ولا نصر المعتز من كان يرتجي له، وعزيز القوم من عز ناصره

وفي البيت العشرين يقول:

حلوم أضلتهـا الأماني ومـدة تناهت، وحتف أوشكته مقادره

وفي البيت الثلاثين يقول:

لنعم الدم المسفوح ليلة جعفـر هرقتم، وجنح الليل سود دياجره

فتمام المعنى لا يكون إلا باتصال شطرتي كل من الأبيات السالفة عند الكلمات له، وتناهت، وهرقتم، وهذا يعني - انصهار المعاني والألفاظ وتوحدها بذات الشاعر في بوتقة عواطفه المهتاجة الصادقة، تلك العواطف التي ما كان لنا أن نشعر بها على تلك الدرجة من التوهج والتدفق إلا عبر تجسدها في صور مشعة موحية.

وقد مكن للبحتري أيضاً من عظمة الأداء الموسيقي في تلك القصيدة، مقدرته الفائقة على تكرار الحروف تكراراً ذا صلة دالة وعميقة بحالته النفسية وبمضمون أشعاره، فاتكاء الشاعر على الراء لا يقتصر على الروي فحسب. وإنما نراه ماثلاً لديه في أبياته من الأول حتى الثامن فهو يقول بعد الأبيات الخمسة التي أثبتناها سلفاً:

إذا نحن زرناه أجد لنا الأسى وقد كان قبل اليوم يبهج زائره

(١) الديوان، جـ ٢، ص ١٠٤٧

ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه   وإذا ذعـرت، أطـلاؤه وجـآذره
وإذ صيح فيه بالرحيل فهتكت   عـلى عجـل أستاره وستـائـره

فبالإضافة إلى وجود الراء في القافية، فإننا نجدهـا ماثلة في الكلمـات: الدهر، نذوراً، انبرت، تراوحه، رب، ترق، الجعفري، دوره، زرناه، القصر، ريع، سربه، ذعرت، بالرحيل، أستاره.

ولم يكن اتكاء البحتري على الراء في تلك الأبيات وغيرها ـ كما سنرى ـ عبثاً. أو مصادفة فالإمكانيات الصوتية لهذا الحرف تساعد الشاعر تماماً في تصوير عواطفه الجريحة المهتاجةإثر مشهده مصـرع نديمـه والمفيء عليه: الخليفـة جعفر المتوكل، وعلى الرغم من أن الفتح بن خاقان وربما كانت علاقة البحتري به أوثق وصداقته به أرحب ـ قد صرع مع المتوكل حين تصدى لحمايته، فقد كان من الطبيعي أن يكون المتوكل ـ لا الفتح ـ محوراً لرثاء الشاعر نظراً لأن الخليفة، بالذات كان هدف تلك المؤامرة، ونظراً لأن مدبر الجريمة والمستفيد المباشر منها هو المنتصر ولد المتوكل وولي عهده وخليفة المسلمين صبيحة الجريمة البشعة وكان لا بد لتلك العلاقة المقدسة التي تهرأت بسيف المنتصر من أن تكون أساساً ومناخاً للعمل الفني بأسره، ومن ثم نجد الجعفري... اسم القصر مسرح الجريمة المنسوب إلى جعفر المتوكل ـ يطل علينا في القصيدة ثلاث مرات بالإضافة إلى مرة رابعة ذكر فيها اسم جعفر مباشرة، والراء بعد ذلك، حرف مجهور لثوي متكرر، وهو من أوضح الأصوات الساكنة في السمع وهو عند القدامى «صوت زلقي» يشبه أصوات اللين متوسط الرخاوة والشدة وعند النطق به تتكرر حركة اللسان أكثر من مرة، ومن ثم لم يكن غريباً من البحتري ـ وهو الشاعر العريق في استخلاص ما بالأصوات من طاقة فنية على الأداء ـ أن يكتشف الصلة الوثقى لحرف الراء بتجربته وأن يركن إليه ضمن أدواته الفنية ليبدع في تصوير حزنه ولتصوير ما انحدرت إليه الدولة بأسرها من تمزق سياسي واجتماعي عنيف، وكـأننا حينـما نسمع رعشـة الراء المتكررة، ثم تعقبها الهاء الساكنة التي قامت مقام الإطلاق في بحر الطويل هنا كأننا (أمام إنسان يندفع ثم يقف فجأة لأنه حدث خلل أو موقف لم يكن محسوباً... أو الموت غيلة)[1]، فحرف الراء هنا لا يقتصر على إحداث نوع من الموسيقى ولكنه

(١) عبده بدوي: مجلة الشعر، ص ١١٨، العدد الرابع أكتوبر ٧٦.

مع الهاء الساكنة التي تشبه آهة مكتومة يلف القصيدة بمناخ جنائزي كثيف[1] وليس غريباً بعد ذلك أن يطل علينا حرف الراء في الأبيات التي تبلور جيشان الشاعر العاطفي في القصيدة فهو حينما يصور أساه لارتكاب الجريمة بإحكام في وقت غاب فيه عن المتوكل أنصاره الذين كان سيحبط وجودهم الجريمة برمتها، وحين يصور سيطرة الأطماع على المتآمرين وتمزيقهم لأواصر أراد الله لها أن تبقى وتصان نراه يقول:

تخفى لـه مغتـالـه تحت غـرة	وأولى لمن يغتـالـه لـو يجـاهـره
فـما قاتلت عنـه المنـون جنـوده	ولا دافعت أمـلاكـه وذخـائـره
ولا نصر المعتز من كان يرتجي	له، وعزيز القوم من عز ناصره
تعرض ريب الدهر من دون فتحه	وغيب عنه في خراسان طاهـره
ولو عاش ميت أو تقرب نازح	لـدارت من المكروه ثم دوائـره
ولـو لعبيـد الله «عـون عليهم	لضاقت على وراد أمـر مصادره
حلوم أضلتهـا الأمـاني ومـدة	تناهت.. وحتف أوشكته مقادره
ومغتصب للقتل لم يخش رهطه	ولم يحتشم أسبـابـه وأوامـره
صريع تقاضاه السيوف حشاشة	يجود بهـا والموت حمر أظـافره

ثم إذا أراد أن يصور موقفه وقت الجريمة، وأثرها في نفسه، ومناداته بالثأر ويأسه من ذلك لأن القاتل هو نفسه صاحب الثأر، وبذلك يوجه الاتهام مباشرة إلى المنتصر، ثم يدعو عليه بالشر والموت. ويرجو أن تستقر أمور الدولة فيمن يصونها بالتدبير والحكمة.. نراه يقول في ذلك:

أدافـع عنـه بـاليـدين ولم يكن	لـيثني الأعادي أعزل الليل حاسره
ولو كان سيفي ساعة القتل في يدي	درى القاتل العجلان كيف أساوره
حرام علي الراح بعدك أو أرى	دماً بدم يجري على الأرض مائره
وهل أرتجي أن يطلب الدم واتر	يد الدهر والموتور بالدم واتره؟
أكان ولي العهد اضمر غدرة؟؟	فمن عجب أن وُلِّيَ العهد غادره
فلا مُلِّيَ الباقي تراث الذي مضى	ولا حملت ذاك الـدعاء منابره
ولا وأل المشكوك فيه ولا نجا	من السيف ناضي السيف غدراً وشاهره

(١) عبده بدوي: مجلة الشعر، ص ١١٨.

لنعم الدم المسفوح ليلة جعفـر	هرقتم بجنح الليل سود دياجره
كـأنكم لم تعلمـوا من وليـه	ونـاعيه تحت المرهفات وثـائـره
وإني لأرجـو أن تـرد أمـوركم	إلى خلف من شخصه لا يغادره
مـقـلب آراء تخـاف أنـاتـه	إذا الأخرق العجلان خيفت بوادره

فالراء مبثوثة فاعلة في الأبيات ضمن كلمات: غرة، نصر، يرتجي، تعرض[1]، ريب، الدهر، خراسان، تقرب، دارت، المكروه، وراد، أمر، رهطه، صريع، حمر، دري، حرام، الراح، أرى، يجري، الأرض، أرتجي، واتر، الدهر، الموتور، أضمر، غدرة، تراث، غدراً، هرقتم، المرهفات، ترد، أموركم، آراء، الأخرق.

وفي الحق أنه ليس بوسعنا أن نناقش التعبير الموسيقي للبحتري بمعزل عن سائر مفردات لغته الشعرية وأدواته الفنية بالقصيدة، وقد سبق أن رأينا في النصوص النقدية التي أوردناها آنفاً - تلك العروة الوثقى التي توحد الموسيقى بالخيال بالوحدة الفنية في العمل الشعري الغنائي وتصهرها جميعاً - وقد تحولت تلك العناصر إلى قوى مؤثرة ومتأثرة - في بوتقة واحدة تتوهج بالصدق الفني، وعلى ذلك نقول بأن الصدق الفني الذي يتنفس في القصيدة بأسرها وإحساس البحتري العاطفي الغامر والعنيف بمأساة الدولة العباسية المتهاوية من خلال مأساة المتوكل الخليفة المقتول، هو النبع الدافىء والعميق الذي تدفقت منه رؤى الشاعر وصوره الموحية بجوهر علاقته بعمله الشعري، وبالخليفة وبالدولة وبأعمدة الحكم فيها، وعلاقة الابن القاتل بالأب الخليفة القتيل، وعلاقة الخليفة، برجالاته ووزرائه ومستشاريه وهو لم يفعل ذلك من خلال التناول المنطقي للأمور وبالتفكير المجرد فيها، ولا من خلال القص المحايد للأحداث، إنما أدى ذلك من خلال الصور اليقظى. والمواقف المعبقة بأنفاس الحياة وبرائحة التآمر والموت، والمجللة بعتمة الليل - مسرح الجريمة - والمصبوغة بلون الدم المهراق الذي غمر كل شيء في تلك الليلة المشؤومة ، وعلى الرغم من أقصى درجات الانفعال والثورة النفسية، فقد تمكن البحتري أن ينأى بقصيدته من مثالب التجريد الفكري - والضجيج والصخب الموسيقي، والسلبية والتقليدية في إظهار مشاعر حزنه وأوصاب نفسه،

---

(١) الديوان، جـ٢، ص ١٠٤٨.

وعلى الرغم من أن القصيدة تدرج ضمن فن الرثاء، في الشعر العربي، إلا أنها تختلف تماماً وترتفع كثيراً عما ألفناه من الصور التقليدية لذلك الفن الشعري، ولعل في ذلك ما يدعم ما ذهبنا إليه كثيراً في هذا البحث ـ وهو أن القضية في الفن الحقيقي ليست قضية عمود الشعر أو البديع أو التقليد والتجديد، بقدر ما هي قضية الموهبة الناضجة الخالقة، تلك الموهبة التي يمكنها ـ عن طريق الفن ـ أن ترقى فوق قيود المذاهب وأن تزحزح الحدود وأن تقرب وتوحد بين الاتجاهات، بل وأن تخلقها خلقاً جديداً.

وكما فعل البحتري في دالية الذئب آنفة الذكر، نراه يقدم في رائية المتوكل حركة أو تنويعاً فنياً قبل أن يصل بنا إلى اللحن الرئيسي في قصيدته ألا وهو المشهد الدامي لاغتيال المتوكل. وإذا كان الموت فناءً وتدميراً للحياة، فقد وفق البحتري غاية التوفيق عندما قدم تنويعه الأول من خلال وصفه لقصر الحكم المدمر أثناء ارتكاب الجريمة وفي عقبها بل ونراه بذلك ـ شأنه شأن الفنانين الكبار ـ يرتقي بفن الوقوف على الأطلال. ويصل خياله الشعري إلى التعبير به عن مقتضى الحال.

يقول البحتري:

محل على القاطول أخلق داثره	وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره
كأن الصبا توفي نذوراً إذا انبرت	تراوحه أذيالها وتباكره
ورب زمان ناعم ـ ثم ـ عهده	ترق حواشيه، ويونق ناضره
تغير حسن الجعفري وأنسه	وقوض بادي الجعفري وحاضره
تحمل عنه ساكنوه فجاءة	فعادت سواء دوره ومقابره
إذا نحن زرناه أجد لنا الأسى	وقد كان قبل اليوم يبهج زائره
ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه	وإذا ذعرت أطلاؤه وجآذره
وإذا صيح فيه بالرحيل فهتكت	على عجل أستاره وستائره
ووحشته، حتى كأن لم يقم به	أنيس، ولم تحسن لعين مناظره
كأن لم تبت فيه الخلافة طلقة	بشاشتها، والملك يشرق زاهره
ولم تجمع الدنيا إليه بهاءها	وبهجتها والعيش غض مكاسره
فأين الحجاب الصعب حيث تمنعت	بهيبتها أبوابه ومقاصره؟
وأين عميد الناس في كل نوبة	تنوب وناهي الدهر فيهم وآمره؟

إن عاطفة الحزن العميق المتملكة زمام نفس الشاعر، قد ولدت تلك الصورة الكلية المؤاتية صورة القصر المدمر، وهي عضوية الصلة باللحن الرئيسي بالقصيدة وهو لحن الموت الجنائزي الرهيب. فإذا كان الموت إنهاء للأحياء فإن الدمار إفناء وإنهاء للأشياء، وقد سرت تلك العاطفة الحزينة الجريحة فسادت ولونت مفردات الصورة الكلية من كلمات وتراكيب ووجوه بلاغية وصور جزئية، بل نراها قد فرضت نفسها على تركيب لغوي مستقر فصاغته وفقاً لطبيعتها وبما يدل دلالة تامة على تمزق نفس الشاعر والخلافة العباسية جميعاً، فالمعروف أن قصر الحكم هو رمز ـ في حالتي قوته وضعفه ـ للخلافة والخلفاء، وقد استخدمه البحتري تنويعاً على الحدث الرئيسي وفقاً لهذا التصور، ولما كان مصرع المتوكل حلقة عنيفة في سلسلة انكسار الدولة وإذلالها على أيدي الموالي من الأتراك، فقد استقر في وجدان الشاعر أن الفناء قد دب في أوصال الخلافة منذ مدى بعيد، وليس منذ مصرع المتوكل فحسب، وإذا كان صاحب ثمار القلوب قد تحدث عن ليلة مصرع المتوكل بقوله: هي الليلة التي قتل فيها، وكانت ثلمة الإسلام، وعنوان سقوط الهيبة. وتاريخ تراجع الخلافة»[1]، فإن للشاعر الفنان رؤى حدسية تستخلص جوهر الأحداث وتربط النتائج بالأسباب، ومن ثم نرى البحتري يقول في وصف دمار القصر رمز الخلافة: أخلق دائره. والمتداول أن يقال دثر مخلقه. وليس لنا أن نفترض هنا خطأ البحتري أو سهوه فصياغته عنه للمعنى واضحة الدلالة على ما يموج بأعماقه من إحساس بكثافة وشناعة ما انتهت إليه الدولة من تمزق بدأ منذ أمد بعيد وتكثف بمصرع المتوكل فالذي أخلق وبلي هو شيء في الحقيقة قد اندثر وفني ـ في شعور الشاعر ولا شعوره معاً ـ منذ أن تسلط الأتراك وصارت لهم الكلمة، وغلبت عليهم المطامع والأهواء في تنصيب الخلفاء وعزلهم... بل وقتلهم أيضاً. إن العاطفة الحزينة السائدة قد تمكنت عبر الخيال الفني للشاعر من أن توحد بين الصورتين الكليتين للتنويع الأول وللحن الأساسي، وأن يسري في تفاصيل الصورتين جميعاً فتصهرها وتدرأ عنها التضاد والتنافر، فتدمير القصر ـ في لغة الفن الموحي ـ ناتج عن جيوش الزمن والمحن التي تتوالى غاراتها عليه ـ وتلك هي الرؤية الميتافيزيقية البعيدة للأسباب والنتائج ـ تسبق إلى تعبير البحتري قبل أن يذكر السبب المباشر للدمار على أيدي المتآمرين، فهم وسائل الدهر وأدواته الخسيسة في تنفيذ

---

(١) الثعالبي: ثمار القلوب، ص ١٩٠.

الدمار   أليس قول البحتري في الرائية:

محل على القاطول أخلق داثره   وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره

وثيق الصلة بقوله في دالية الذئب:

لقد حكمت فينا الليالي بجورها   وحكم بنات الدهر ليس له رد

بلى.. إنه وثيق الصلة، فكلاهما يرد النتائج إلى سببها الرئيسي البعيد وهو الدهر الخسيس، قبل أن يردها إلى أسبابها القريبة المباشرة، وهي الأقارب والذئب في الدالية، والمتآمرين في رائية المتوكل، وإذا كان الوفاء قد عدم بين بني الإنسان، فمها يزيد الأمر سوءاً بالنسبة لقضية الأخلاق أن يتوافر في مظاهر الطبيعة فتزور رياح الصبا القصر كل صباح وكل مساء وكما تتضح الصورة بأجزائها، تتضح أيضاً بما يخالفها فالقصر المدمر المباح قد شهد قبلاً زمناً رقيق الحاشية وديع الصفاء مونق النضرة والبهاء، ثم تبدد ذلك وقوض وصار الحسن الجميل إلى قبح دميم، وروع ساكنو القصر حال تدميره فهجروه مذعورين ويصبح القصر المهجور المدمر في مثل صمت المقابر وكآبتها... وبعد أن كان منبعاً للبهجة والسعادة بات مصدراً متجدداً للكآبة والأحزان.

والبحتري يؤثر دائماً أن يقول من خلال الفن المصور لا من خلال الوعظ والتقرير فليس أدل على بشاعة المؤامرة وشراسة المتآمرين من تلك الصور التي تظهر حال القصر قبل الجريمة وحاله أثناءها وبعدها. فإذا كانت أطلاء القصر وجآذره وسائر ما في حديقة حيوانه قد روع وعصف به الذعر، فلا شك أن نساء القصر وصغاره قد كانوا أشد ترويعاً وأعنف ذعراً وهم مأخوذون بصيحات النذير والتحذير، وتمزيق الأستار واقتحام المقاصير. فكأن ذلك القصر الذي استبيح وانتهكت حرماته لم يكن قبل قليل من الزمن محط أنظار الدنيا ومجمع زينتها وبهاءها ومصدراً لقوة الملك وجمال الحياة جميعاً. وكأن هيبته وتحصيناته وكل ما يحجبه عن غير أهله لم يكن شيئاً مذكوراً.

وكان البحتري موفقاً غاية التوفيق حينما تخلص من اغتيال القصر وانتقل إلى اغتيال المتوكل عبر البيتين التاليين:

فأين الحجاب الصعب حيث تمنعت   بهيبتها أبوابه ومقاصره؟

وأين عميد الناس في كل نوبة تنوب وناهي الدهر فيهم وآمره؟

فنحن نشعر - عبر هذين البيتين - كيف وحد البحتري باقتدار الفنان بين القصر والمتوكل، بين الرمز والمرموز به إليه وأقام بينهما صلة حميمة جعلت من كليهما وجهاً لنفس العملة ثم وجدنا أنفسنا - ببساطة أخاذة - في قلب جريمة الاغتيال فيقول: البحتري في البيت التالي مباشرة:

تخفى لـه مغتالـه تحت غرة وأولى لمن يغتاله لـو يجاهـره

إننا هنا بمصاحبة فنان عليم بأسرار فنه، متغلب، على المشكلة العسيرة التي تواجه الفنانين كي يعبروا عما بداخلهم دون السقوط في حبائل النثرية المسطحة أو التعمية المعتمة أو الطنين المزعج.

ولقد كانت صورة الشاعر الجزئية - في القصيدة بأسرها - نابعة من صورتيه الأساسيتين المعبرتين والمؤاتيتين تماماً لعاطفته الجريحة السائدة، وتمكن من خلال الوحدة الفنية في عمله وهيمنة الخيال على صياغته من أن يوحد بين صوره وأن يدفعها لتعزف نفس اللحن الحزين، وإن بدا بعضها - في الظاهر متعارضاً، فهو يقول مثلاً - في البيتين الأول والثاني:

محل على القاطول أخلق داثـره وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره
كأن الصبا توفي نذوراً إذا انبرت تـراوحـه أذيـالهـا وتبـاكـره

فصورة وفاء ريح الصبا قد تتصادم - شكلاً - مع القصر الداثر وجيوش الدهر المغيرة ولكنها - في حقيقتها - تتلاءم وتتكامل معها تماماً من حيث هي تبرز انعدام الوفاء في الإنسان على حين توافره في الطبيعة والأشياء، وفي ذلك إرهاص فني رائع وإيحاء موفق بما ستضم عليه القصيدة جناحيها من أخلاق مهترئة وأحداث دامية. وهو كذلك في كل الصور الجزئية التي عبر بها عن بهاء القصر وعظمة الملك وأبهته قبل الأحداث، إنما أراد أن يبرز ويؤكد سوء صنيع المتآمرين بما أشاعوه من موت ودمار حين ارتكبوا جريمتهم، وقد كان من الطبيعي أن تكون صور الشاعر في الغالب بصرية تشخيصية، فهو بذلك صادق مع موهبته القادرة على الرسم والتصوير والتجسيم، وصادق - من ناحية أخرى - مع طبيعة التجربة إذ إنه يتناول أحداثاً واقعية عايشها بنفسه واصطلى بأتونها مباشرة، وفي حديث الشاعر عما كان، وعما يكره من أشياء ، وعما يؤلمه أو يزدريه من أفعال ، نراه يعمد إلى التنكير في

الأسماء، وإلى صيغة الماضي والمبني للمجهول في الأفعال، فهو في ذكره للقصر الذي تحول إلى أثر وذكرى يقول:

محل على القاطول، وفي تذكره لعهود النعيم المنتهية يقول: ورب زمان ناعم، فيضيف التقليل إلى التنكير، وفي حديثه عن الأنس الذاهب والجمال الغائب وجآذر القصر المروعة يقول:

ولم أنس وحش القصر إذ ريع سربه وإذ ذعــرت **أطـلاؤه وجــآذره**
ووحشتـه حتى كأن لم يقم بـه **أنيس ولم تحسن لعين مناظره**

وفي الأفعال المرفوضة نراه يأتي بالماضي ويبني للمجهول فيقول:

أخلق دائره - وعادت صروف الدهر **تحمل** عنه ساكنوه - **فعادت** سواء دوره ومقابره ولم تبت فيه الخلافة - لم **تجمع** الدنيا **لضاقت على وراد** أمر مصادره - ريع سربه - **صبح** فيه بالرحيل - **هتكت على** عجل أستاره وستائره. . .

فمن عجب أن **ولي** العهد غادره - لم **يخش رهطه** - لم **يحتشم** أسبابه وأواصره حتى إذا أراد أن يضفي على تعبيراته حضوراً شعرياً واستمراراً، نراه يعمد إلى التعريف والمضارعة فيقول:

كأن **الصبا توفي نذوراً** إذا انبرت - **تراوحه أذيالها** وتباكره - تغير حسن **الجعفري**، أجدّ لنا **الأنس - الحجاب الصعب - عميد الناس** - صريع **تقاضاه السيوف** حشاشة **يجود** بها، **أدافع** عنه **باليدين** - كيف **أساوره، أرى** دماً بدم **يجري** على الأرض مائره - لنعم الدم المسفوح. . . الخ.

كما نراه قد استخدم صيغة **تفعّل** خمس مرات لما فيها من دلالة على القصد أو الثبات فيقول تغيّر حسن الجعفري، **تحمّل** عنه ساكنوه - **تخفّى** مغتاله، تعرّض ريب الدهر، **وتقرّب** نازح، في استفهامه عما كان، يلجأ لاستخدام أين فيقول: فأين الحجاب الصعب؟ وأين عميد الناس؟ وهو استفهام مسربل بمزيج من الضعف والأسى معاً، وفي **استفهامه** الاستنكاري الذي يتهم فيه المنتصر بالقتل نراه يرتفع بصوت الاستفهام ويستخدم الهمزة لانعدام الفاصل بينها وبين مضمون الكلام بعدها فيقول: **أكان** ولي العهد أضمر غدره؟ والاستخدام البديعي للشاعر في القصيدة يتّسق تماماً مع مذهبه المعتدل البعيد عن التكلّف فيه. ومن رائع صنيعه تقسيمه المحلّل لعوامل المأساة في قوله:

حلوم أضلّتهـا الأمـانيّ، ومـدة تناهت، وحتف أوشكته مقادره

وعلى ما عرف به البحتري من كلف شديد بالألوان، نراه لم يستخدم منها في

القصيدة إلا الأحمر والأسود لارتباط كليهما العضوي الوثيق بالتجربة، وهل كان من الممكن للشاعر المطبوع الصادق: البحتري، أن يتناول تلك التجربة المروعة دون أن يتدفق في قصيدته الأحمر لون الدم المهراق الذي سفح، ودون أن يجللها بالأسود: لون الليل الحزين الذي استعان به المتآمرون لارتكاب الجريمة... ما كان للبحتري إلا أن يفعل ذلك بأستاذية تنتقي وتصوغ وتوحي فيقول:

صريع تقاضاه السيوف حشاشة ... يجود بها والليل حمر أظافره

لنعم الدم المسفوح ليلة جعفر ... هرقتم وجنح الليل سود دياجره

وفي الحق أن عوامل كثيرة قد تضافرت وأدت إلى تسنم البحتري إلى ذروة فنية رفيعة في قصيدته تلك، فهو بالإضافة إلى موهبته الدافقة وطبعه الصادق، كان قد تجاوز منتصف العمر بقليل، إذ قتل المتوكل في عام ٢٤٧هـ، فالبحتري إذن في الثالثة والأربعين من عمره، موفور التجربة والنضج الفني، هذا بالإضافة إلى عمق الروابط المعنوية والمادية التي شدته إلى المتوكل، وإلى عنف التجربة التي تمت بحضرته فانصهر في أتونها بعد أن عايش التيارات السياسية والاجتماعية المروعة التي أدت إليها والتي أعقبتها. وعلى ذلك فكل عوامل التفوق الفني قد اجتمعت للبحتري في تلك التجربة ومن ثم كان من المحتم أن يبدع وأن يتألق، وأن يقول ثعلب في الرائية إنه ليس للعرب قرشية مثلها[1].

ويورد الدكتور شوقي ضيف نموذجاً آخر لمقدرة البحتري على الصياغة الصوتية للمعاني يورد أبياتاً ضمن قصيدته الشهيرة في وصف بركة المتوكل ومطلعها:

وصف البركة:

ميلوا إلى الدار من ليلى نحييها ... نعم ونسألها عن بعض أهليها[2]

يقول البحتري في وصف البركة:

تنحط فيها وفود الماء معجلة ... كالخيل خارجة من حبل مجريها

---

(١) الحصري: زهر الآداب، جـ١، ص ١٩٥.

(٢) الديوان، جـ٤، ص ٢٤١٤.

كـأنمـا الفضـة البيضـاء سـائلة ... من السبائك تجـري في مجاريهـا
إذا علتها الصبا أبدت لها حبكاً ... مثل الجواشن مصقولاً حواشيها
فرونق الشمس أحياناً يضاحكها ... وريق الغيث أحيـانـاً يبـاكيهـا
إذا النجوم تراءت في جـوانبها ... ليلاً حسبت سماء ركبت فيها[(١)]

يقول الدكتور معلقاً على تلك الأبيات: «فإنك تشعر أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حلية الصوت وزينته، فالألفاظ تعبر بأنفاسها عن معانيها إذ عرف كيف يختارها وكيف يلائم بينها حتى جعلنا نحس هذه الحال من شدة اقتضائها قوافيها. . وأياً كان فالبحتري كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه وكيف يرشح لقوافيه، وكيف يهيىء لها مكانها، ويصف الآذان للقائها إذ كان شاعراً ممتازاً في فن الصوت وإن استمر يستمده من القيثارة العتيقة قيثارة الرعاة القدماء التي حطمها أصحاب الشعر الغنائي - كما رأينا - في كثير من صورها وجوانبها، ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثارة المحطمة أصواتاً جديدة معجبة شأن الموسيقيين الممتازين»[(٢)].

وإذا كانت ألفاظ البحتري في الأبيات تعبر بأنفاسها عن معانيها، فليس الأمر إذن أمر - «حلية الصوت وزينته» كما يذهب الدكتور، فالحلية والزينة لهما مفهوم البهرج الخارجي المجلوب للتزويق فحسب، والموسيقى عند البحتري معبرة عن صميم تجربته وهي - كما أسلفنا - من صميم فن الشعر الغنائي، ولسنا محتاجين لتفسير تفوق البحتري في الصياغة الموسيقية إلى القول بأنها أثر من آثار الغناء العباسي»[(٣)].

فتلك الموسيقية هي طبيعة ذلك النوع من الشعر، ثم إنها - بعد ذلك - وجدت من لدن البحتري موهبة مرهفة تعاملت باقتدار مع هذا الجانب الأصيل من جوانب الشعر بعد أن اكتشفته وتذوقته ولا أدل على ذلك من قول الدكتور بأن البحتري استمد موسيقاه (من القيثارة العتيقة - قيثارة الرعاة القدماء التي حطمها أصحاب الشعر الغنائي)[(٤)] ولا أدل على ذلك أيضاً من أن كثيراً من القطع المغناة

---

(١) الديوان، جـ ٤، ص ٢٤١٨.
(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٣.
(٣) نفسه، ص ٧٦ وما بعدها
(٤) نفسه، ص ٨٣.

لم تكن ترقى في روعة موسيقاها إلى كثير من مقطوعات البحتري التي لا نعرف أن المغنين قد تناولوها، ومنها أبياته في وصف البركة، وأبياته التي سنعرض لها في السينية، وأبياته العاطفية الدالية ـ تلك التي كان أبو هلال العسكري معجباً بها[1] أيما إعجاب والتي وصفها بأنها «من المنظوم المطمع الممتنع».

مقدمة غزلية:

يقول البحتري متغزلاً، وممهداً لإحدى مدحه في المتوكل:

لي حبيب قد لج في الهجر جداً	وأعاد الصدود منه وأبدا
ذو فنون يريك في كلّ يوم	خلقاً من جفائه مستجدا
يتأبى منعاً، وينعم إسعا	فاً، ويدنو وصلاً، ويبعد صدا
أغتدي راضياً، وقد بت غضبا	ن، وأمسي مولًى، وأصبح عبدا
وبنفسي أفدي على كل حال	شادناً لو يمس بالحسن أعدى
مر بي خالياً فأطمع في الوص	ل، وعرضت بالسلام فردّا
وثنى خدَّه إليّ على خو	ف، فقبلت جلناراً وورداً
سيدي أنت، ما تعرضت ظلمًا	فأجازى به، ولا خنت عهدا
رق لي من مدامع ليس ترقا	وارث لي من جوانح ليس تهدا
أتراني مستبدلاً بك ما عشـ	ـت بديلاً، وواجداً منك بدا؟
حاش لله، أنت أفتر ألحا	ظاً وأحلى شكلاً، وأحسن قدا[2]

ويمكننا القول إن البحتري ـ بموسيقاه في تلك المقطوعة ـ قد شارف أفق الكمال في هذا المجال... يقول الدكتور شوقي ضيف: «فأنت تراه يبدأ فيوفق بين الشطرين في المطلع، ويجعلهما مصرعين هذا التصريع الذي كان يعجب به أصحاب البيان، ولا يكتفي بذلك بل نراه يلائم بين الحروف في الشطرين.

فقد تكررت الجيم في الشطر الأول، كما تكررت الدال في الشطر الثاني. فأحدث ذلك توافقاً صوتياً بين الكلمات، وما تلبث أن تراه في البيت الثالث يوفق بين الألفاظ توفيقاً دقيقاً إذ جاء بكلمة يتأبى كأنها مشدودة إلى كلمة ينعم بواسطة هذا الرباط المحكم «منعاً» وهنا نحس ما يصنعه التوافق الصوتي بين الحروف

(١) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٦١ ـ ٦٣.
(٢) الديوان، جـ ٢، ص ٧١١.

والكلمات من صلة في العبارات، وما يزال البحتري يطلب هذا التوافق الصوتي، حتى يأتي في الشطر الثاني بكلمتين ثم أخريين على نسقهما وحركاتهما، واستطاع أن يصل إلى ذلك بهذا الطباق الصوتي بين «يدنو ويبعد ووصلاً وصداً»، وإن هذا ليلفتنا إلى أن الطباق العباسي يمكن أن نعتبر بعض جوانبه أيضاً لوناً صوتياً يأتي به الشاعر من أجل الموسيقى، ومثل الطباق في ذلك هذا التقسيم الذي نراه في البيت والذي كان يعرف به البحتري ... والحق أن صاحبنا كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة، وانظر إليه في البيت الرابع... كيف حقق لنفسه موسيقاه بما أحدث فيه من الصلة والقرابة بين كلماته، فكل كلمة تقبل على أختها، تقبل أمسي على أصبح، ومولى على عبداً. كأن الكلمات من أسرة واحدة، وليست هذه الأسرة إلا أسرة الطباق الصوتي «وما يستتبعه من تقسيم»[1] - ويمكننا القول إن صياغة البيت لم تنجز «الطباق الصوتي» فحسب بل حققت الطباق المعنوي أيضاً، وهو طباق لم يأت عبثاً، ولا من أجل التزويق والزينة، وإنما هو عضوي الصلة بالتجربة وبإمكانية التعبير عنها، فالبحتري يتحدث عما يعانيه من لوعة الحب. وهذه حال شعورية يعانيها من تقلب عواطف المحبوب وقد أرهص بذلك في البيت الأول حين تحدث عن الهجر، وهو أشد مظاهر هذا التقلب وأكثرها سلبية، فتراه يقول:

لي حبيب قد لج في الهجر جدًّا وأعاد الصدود منه وأبدا

ثم نراه يلخص ذلك السلوك العاطفي من محبوبه فيقول:

ذو فنون، يريك في كل يوم خلقاً من جفائه مستجدا

فالمحبوب إذن متقلب السلوك العاطفي، له في كل وقت نمط جديد فيه، ونحن - بعد ذلك - مشوقون لمعرفة مظاهر وتفاصيل تلك الفنون من تغير وتقلب المحبوب ومن ثم يسعفنا البحتري بالبيت الثالث مشتملاً على ذلك الذي شدنا إليه بعد أن أرهص به في البيت الأول ولخصه في البيت الثاني... فيقول في البيت الثالث:

يتأبى منعاً، وينعم إسعا فاً، ويدنو وصلاً، ويبعد صدا

ثم نراه يثري التعبير وينميه ويصل به إلى غايته، فيورد لنا في البيت الرابع

---

(١) شوقي ضيف الفن ومذاهبه، ص ٨٥

أثر ذلك التقلب العاطفي من الحبيب، في عواطفه وانفعالاته هو، إن رد الفعل مرتبط لا شك بالفعل - خاصة في علاقات الحب وارتباطات المشاعر - . . وعلى ذلك يصور لنا هذا القلق الحائر الذي يعتريه فيقول:

أغتـدي راضياً وقـد بت غضبا ن، وأمسي مولى وأصبح عبدا

ولأن الحب القوي الصادق لا يبقى فيه للمنطق الدقيق حساب، ومن ثم فقد يكون عطاء من جانب واحد. فنحن نرى البحتري يقول - مسفراً عن عميق عواطفه رغم تقلبات المحبوب:

وبنفسي أفدي - على كل حال شادناً لو يمس، بالحسن أعدى

وعلى ذلك فالرأي عندي أن هذا التفوق الرائع في الصياغة الموسيقية ناتج عن أن المعاني قد نظمت أولاً في نفس الشاعر واستقرت، ولما كان البحتري متمكناً من أدوات فنه عليمًا بأسرار صناعته. بعيداً عن التكلف والتعمل، فقد استطاع أن يصوغ مكنون ذاته وتيارات عواطفه وفقاً لقواعد النظم وأصوله، فجاءت على هذه الصورة التي بين أيدينا من الغنى المعنوي والموسيقي جميعاً.

ويواصل الدكتور شوقي ضيف تحليله لصنيع البحتري فيقول: «وانظر في البيت الخامس إلى الكلمتين. بنفسي أفدي. ألا تحس أنهما متشابكتان كأنهما عقدتا الخناصر وانظر في البيت السابع إلى الجلنار والورد تر البحترى يلائم بين ألفاظه ويشاكل بين كلماته حتى يستوعب هذا اللون الذي كان يعجب به أصحاب البديع والذي سمي بعد مراعاة النظير، وانظر إلى قوافي الأبيات كيف أحكم قرارها فقد تتابعت منسقة تنسيقاً جيداً وها هي (أبدا صدا، عبدا، أعدى، فردا، وردا، عهدا، تهدا، ندا، قدا) فإنك تراها متحدة في عدد حروفها وحركاتها وسكناتها، وسمى أصحاب البديع ذلك بعد بالتطريز وهو وشي غريب، واستمع إلى هذا البيت:

رق لي من مـدامع ليس ترقا وارث لي من جوانح ليس تهدا

فقد أقام الكلمات في الشطرين على صفين متقابلين، وكأن كل كلمة في الشطر الأول تطلب قرينتها في الشطر الثاني، وحاول ذلك ثانية في البيت الأخير:

حـاش لله، أنت أفـتر الحـا ظاً، وأحلى شكلاً، وأحسن قدا

ولكنه لم يبلغ من ذلك ما بلغه في البيت السابق، وهو وجه من وجوه التوافق الصوتي ويسميه أصحاب البديع باسم المماثلة»[1].

والرأي عندي أن البحتري لم ينح في البيت الأخير إلى المماثلة كما فعل في البيت التاسع وإنما استطاع أن يحقق الجمال الفني فيه بوسائل أخرى منها أن هذا البيت الأخير، جاء بمثابة إجابة ضمنية على التساؤل الاستنكاري في البيت السابق عليه ثم نرى البحتري ينفي احتمال توفيقه إلى بديل من حبيبه، وينفي ويستنكر تفكيره في ذلك مستخدماً عبارة حاش لله بما لها من ظلال وإيحاءات في الشمول والاستبعاد، وكأن مجرد الظن فيها نفاه واستنكره مما لا يجوز التفكير فيه، ثم نراه يستوفي أسباب ذلك الاستبعاد والاستنكار في نمط رائع من أنماط حسن التقسيم المعتمد على التفضيل المطلق لما يمتاز به المحبوب من لحظ فاتن، وشكل حلو، وقد حسن.

ثم يقول الدكتور: «ونحن لا نتصفح ديوان البحتري حتى نحس إحساساً عميقاً بأن موسيقى الشعر العربي أصيبت بترف صوتي شديد، إذ استطاعت أن تنهض بقيم فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدماء، شعراء البادية، والحق أن البحتري استطاع أن يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكن من مهارة فنية للصوت والموسيقى»[2].

وفي الحق أنني أذهب إلى أن المجد الحقيقي للبحتري يتمثل في مقدرته الفذة على الصياغة الشعرية وفقاً لما ينبغي أن يكون عليه الشعر العربي ذو الطبيعة الغنائية الدافقة الدافئة، فهو - فيما أرى - لم يأت بجديد، بل هو لم يزعم أنه حاول ذلك، وغاية الأمر أن الرجل كان ذا حس جمالي متألق وخيال فني مرهف ومهيمن، كما أنه أوتي موهبة دعمها بالثقافة وبالتصور العميق السلس لطبيعة فنه الشعري، ومن ثم لأدوات النبوغ فيه، فالقضية إذن ليست قضية قديم وجديد وبادية وحضر، وبالأدق ليست قضية المذهب الشعري بقدر ما هي قضية الفنان الموهوب المتمكن الذي يرتفع الحدود بين المذاهب بل يخلقها خلقاً ويتجاوزها تجاوزاً - والفرق بين شعر البحتري وغيره ليس في الحقيقة إلا فرقاً بين الشعراء وقدراتهم، ولا أجد فرقاً في

---

(1) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٦.
(2) نفسه، ص ٨٦.

ذلك بين بداة ومتحضرين، كما أنني أنظر في شعر البحتري فأجده لا يندرج تحت مذهب بعينه من مذهبي عمود الشعر والبديع. فهو من حيث الموضوعات لم يأت بجديد وإن كان قد ارتقى وتطور بفني الوصف والوقوف على الأطلال، وهو من حيث الصياغة قد نحى إلى التعبير القوي البسيط الموحي البعيد عن التعقيد اللفظي والمعنوي. وإن كان قد أخذ من البديع خير ما فيه مما لا يضر بقضيته ومما لا يبدو فيه التعمل المقيت والتكلف الكريه، أو مما يقنعنا - في أقل القليل - بأنه كذلك نظراً لما أسلفناه من تصور البحتري السليم لطبيعة الشعر العربي، ولموهبته المثقفة ولتمكنه من أدوات فنه جميعاً.

وموسيقى البحتري - بعد - ليست - فيما أرى - من قبيل الترف الصوتي الشديد فالترف أبهة وتنعم وبهرج يمكن الاستغناء عنها جميعاً، أما الموسيقى فهي كما أسلفنا جوهر الشعر الغنائي ولبه وكم يكون رائعاً ومؤاتياً أن يحفل مجال الإبداع الشعري بالعديد ممن لهم قدرات البحتري ومواهبه في الكشف عن أثمن وأقيم معطيات الجمال الفني فيه.

السينية:

ولعل سينية البحتري - تلك الرائعة التي وقف الفن والإنسان والتذوق وسيقفون برحابها طويلاً - لعل تلك الرائعة جماع لفن الرجل وعبقريته وخبرة عمره جميعاً فقد أنشأها البحتري سنة ٢٧٠هـ[١] وقد شارف على السبعين، تلك السن التي تبلغ فيها الموهبة غايتها من النضج، وتبلغ القدرة على النظر في الحياة واستكناه جوهرها غايتها من التبلور والنفاذ. ويبدو أن الدهر كان قد انصرف عن الشاعر في تلك الآونة، ويبدو أنه نظر إليه بوجه كالح من وجوه السوء فيه، والبحتري لم يكن أبداً على وفاق مع الدهر، إنه في رأيه الفاعل وراء كل شر وسوء، والمحرك لقوى الفساد والتناقض في الحياة، ولقد عايشنا تلك النظرة الطاعنة في عدل الأيام وقصدها والمكتشفة لعبثيتها منذ فجر شباب الشاعر، في دالية الذئب فرأيناه يقول فيها:

لقد حكمت فينا الليالي بجورها وحكم بنات الدهر ليس له قصد

---

(١) الديوان، جـ٢، ص ١١٥٢، الحاشية.

أفي العدل أن يشقى الكريم بجورها ويأخذ منها صفوها القعدد الوغد؟[1]

وهذا الشقاق بين الشاعر والدهر يكاد يكون ظاهرة بارزة في شعر البحتري، وهو ولا يفتأ يؤكد على تلك الخصومة بينهما ويعيد التأكيد... يقول أبو عبادة:

إساءة دهر برحت بي نوائبه وخطب زمان بالملام أخاطبه[2]

ويقول في قصيدة أخرى:

أقول لمكذوب عن الدهر زاغ عن تخيّر آراء الحجا وانتخابها
سيرديك، أو يثويك أنك مخلس إلى شقة يبليك بعد مآبها[3]

ويقول أيضاً في قصيدة ثالثة:

لا الدهر مستنفد ولا عجبه تسومنا الخسف كله نوبه[4]

ويقول في قصيدة رابعة:

مع الدهر ظلم ليس يقلع راتبه وحكم أبت إلا اعوجاجاً جوانبه[5]

ويقول أيضاً في قصيدة خامسة:

أرى الدهر غولاً للنفوس... وإنما يقي الله في بعض المواطن من يقي[6]

وفي رائية المتوكل نطل كذلك على تلك الجسور المقطوعة بين الشاعر والدهر، وكان آنذاك في كهولته وأواسط عمره. وقد رأينا كيف بدأ الشاعر قصيدته بأن حمل الدهر وزر الأمر كله باعتباره المحرك الحقيقي للمتآمرين فقال في ذلك:

محل على القاطول أخلق داثره وعادت صروف الدهر جيشاً تغاوره

وقال في نفس القصيدة:

تعرّض ريب الدهر من دون فتحه وغيب عنه في خراسان طاهره[7]

حتى إذا وصلنا إلى قصيدة الذروة التي هي حصاد الشيخوخة بما فيها من

---

(١) نفسه، ص ٧٤٥.
(٢) نفسه، جـ ١، ص ٢٨٥.
(٣) الديوان، جـ ١، ص ٢٣٢.
(٤) نفسه، ص ٢٠٧.
(٥) نفسه، ص ٢١٩.
(٦) الديوان، جـ ٣، ص ١٥٥٣.
(٧) الديوان، جـ ٢، ص ١٠٤٥ - ١٠٤٧.

تعب وحكمة وتمرس، رأينا الشاعر في السينية لا يزال على غير وفاق مع الحياة بل هو يتهم الدهر بالجور الصريح والسعي إلى إيذائه ودماره.

وإذا كان الدهر على أيام شباب الشاعر في الدالية ليس له قصد، يفتقد العدل والمنطق فيشقي الكريم النبيل بجوره، ويفيء من صفوه على القعدد الوغد، وإذا كان على كهولته ذا صروف تغير لتبدد الهناء وتزرع الدمار والشقاء، فإنه لا يزال على أخريات أيام الشاعر ـ في السينية ـ على تلك الطبيعة الفاسدة ـ فهو يعمد إليه ليزعزعه وليهدمه تبديداً لسعادته والتماساً لتعاسته، والأيام تستكثر عليه ما بقي له من أقل القليل فتطففه بالبخس والغبن وكأن الزمان الذي يشقي الكريم ويعطي صفوه للأوغاد ـ في الدالية ـ ويورد الأخيار موارد البوار والعنت على حين يورد الأشرار موارد البلهنية والنعيم في السينية، كأن هذا الزمان المفتقد للمنطق والعدل أصبح متدلهاً في هوى الأدنياء الأخساء.

يقول البحتري:

صنت نفسي عما يدنس نفسي ... وترفعت عن جدا كل جبس
وتماسكت حين زعزعني الدهـ ... ـر التماساً منه لنحسي ونكسي
بلغ من صبابة العيش عندي ... طفقتها الأيام تطفيف بخس
وبعيداً ما بين وارد رفه ... علل شربه ووارد خمس
وكأن الزمان أصبح محمو ... لاً هواه مع الأخس الأخس
واشترائي العراق خطة غبن ... بعد بيعي الشآم بيعة وكس[1]

فالشاعر إذن في موقفه، المجابهة والتحدي تجاه الزمن الشرس، وهو لا يستسلم لهجماته العنيفة، وإنما يتأبى عليه، ويصمد شامخاً في مواجهته، ولم يكن غريباً أن تكون حياة البحتري على هذا النمط، فهو شاعر قضى جل عمره مهاجراً مغترباً عن وطنه الأصلي دائم التجوال والترحال طلباً لكل صور الجاه والمجد في الحياة، وكان البحر الذي تمخر عبابه سفينة البحتري، هو بحر السياسة المتلاطم الأمواج العاصف الأنواء في أشد فترات العصر العباسي قلقاً ودموية واضطراباً، والشعر والشعراء ـ خاصة الكبار منهم ـ مرتبطون آنئذ بالسياسة والخلفاء والوزراء والقواد وغيرهم من أعمدة المجتمع، وعلى الرغم من أن البحتري قد أدرك صوراً

---

(١) الديوان، جـ٢، ص ١١٥٢ ـ ١١٥٣.

باهرة من الثراء المادي والمجد الأدبي، إلا أنه من شأن السياسة أن تذيق الدائرين في فلكها العسل مرة والصباب المر مرات. وقد عمد البحتري إلى تحديد موقفه بحسم يكشف عن المناخ النفسي الذي يكتنف الصراع بينه وبين القدر. وهو يفعل ذلك في البيتين الأول والثاني من القصيدة بل هو يفعل ذلك في أولى كلماتها فيبدأ ذلك الابتداء المشع الفريد حقاً حين يقول: «صنت نفسي»، فهو يعتصم في محنته بصون النفس عن الدنس، وبالترفع فوق اللئام والدنايا، وبالتماسك في مواجهة عواصف الدهر التي تزعزعه سعياً لاقتلاعه، ولقد رأينا كيف أن العاطفة متى سادت وسيطرت على التجربة الشعرية، تمكنت ـ عن طريق هيمنة الخيال ـ من اختيار صورها من الطبيعة والأحياء والجماد، ورموزها من مفردات الكون كله للتعبير عن تلك التجربة تعبيراً فنياً مجنحاً وموحياً، وصدق التجربة في السينية لا يستمد كينونته من عمق اهتياج الشاعر بموضوعه وانفعاله الشديد به فحسب، بل يستمد كيانه أساساً من أنه تعبير عما عايشه الشاعر وباشره بالتوتر والعذاب في حياته، وإذا كان الشاعر قد اعتصم بصون النفس وترفعها وتماسكها، وإذا كان صدق التجربة وعمق العاطفة لدى الفنان المتمكن يهيئان له أن ينتقي صوره ورموزه ويوحد بينها عن طريق الخيال فقد استطاع البحتري أن يجد صوره النفسية المتأبية المتماسكة، في الإيوان وفي آل ساسان، وفيها اتصل بها من معالم الشموخ في البنيان، وصور الجِلَاد والنصر في مواطن النزال والصراع... ولم لا...؟ أليس البحتري معتزاً بشموخ ذاته وترفع إنسانيته في مواجهة الزمن الخسيس المتغيّر. وتلك ـ بالتحديد ـ هي صفات الإيوان وآل ساسان جميعاً؟.

ثم لا يلبث البحتري أن يتوجه بخطابه إلى الدهر منذراً ومحذراً، فهو لا يزال ـ رغم الكارثة التي لحقته ـ على صفاته القديمة الأصيلة: صفات التحمل الأبي، والمترفع فوق الدنايا، صفات من لا يعيش إلا عزيز الجانب موفور الكرامة، يرفض الضيم من البشر ويصمد لتقلبات الأيام:

لا تــزرني مــزاولاً لاختيــاري	بعد هذي البلوى فتنكر مسي
وقــديمــاً عهــدتني ذا هنــات	آبيات على الــدنيات شمس
ولـقــد رابني نـبــو ابن عــمي	بعـد لـين من جــانبيه وأنس
وإذا مــا جفيت كنت جـديــراً	أن أرى غير مصبح حيث أمسي[1]

(١) الديوان، جـ٢، ص ١١٥٣ ـ ١١٥٤.

إذن فالبحتري في الأبيات العشرة الأولى من القصيدة قد طرح قضيته بجلاء، وحدد غريمه الأساسي فيها، وأسفر عن موقفه الحاسم النابع من صفاته وأخلاقياته ويمكننا اعتبار تلك الأبيات بمثابة مقدمة وثيقة الصلة بتجربة الشاعر. إنها ترهص بها وتلخصها وتحدد المواقف والإطار النفسي الذي يحكم القصيدة بأسرها وحينما نتأمل في المفردات والتراكيب والصور الجزئية نجدها كلها تنبىء عن ذلك، وتنبع من صميم الموقف، وتتسق وجوهر الصراع. فالنفس مصونة مترفعة متماسكة في مواجهة الدنس والزعزعة، وتطفيف الأيام والزمن الموالي للأوغاد ذلك الزمن الذي ضلله فباعه العراق والاغتراب مقابل الشام ودفء الأهل والاستقرار، والشاعر في مواجهة ذلك صلب الملمس ثابت الأركان كما كان طيلة حياته، وإذا كان ابن عمه قد أدار له ظهر المجن ونبا عنه بعد اللين والأنس، فهو في ذلك صنيعة من صنائع الدهر وقناع من أقنعته وليس على الشاعر إلا أن يقابل صنيعه بمثله فيتركه إلى غير رجعة.

ثم تنطلق روح الشاعر على أجنحة الخيال ملتهبة بتلك العاطفة الصادقة المتأجِّجة إلى الكون الكبير من حوله، كي يختار من صوره ومعطياته ما يلائم تجربته ويسعفه في تكثيفها والتعبير ـ بلغة الفن ـ عنها فيقول:

حضرت رحلي الهموم فوجهـ ... ـت إلى أبيض المدائن عنسي
أتسلى عن الحظوظ وآسى ... لمحل من آل ساسان درس[1]
أذكرتنيهم الخطوب التوالي ... ولقد تذكر الخطوب وتنسي
وهم خافضون في ظل عال ... مشرف يحسر العيون ويخسي
مغلق بابه على جبل القبـ ... ـق، إلى دارتي خلاط ومكس
حلل لم تكن كأطلال سُعدى ... في قفار من البسابس غلس
ومساع لولا المحاباة مني ... لم تطقها مسعاة عَنْس وعبس[2]

فالشاعر إذن قد وجد في آل ساسان وما أسلفوه من مبان وعمران ـ خاصة الإيوان ـ وما سجلوه من مآثر وأمجاد ثابتة على مر الأيام، ثم ما كان من تقلب الزمن عليهم وعجزه إلا عن أن يغير ويضر بالمظهر من خوالدهم دون الجوهر،

(١) نفسه، ص ١١٥٤.
(٢) الديوان، جـ ٢، ص ١١٥٤ ـ ١١٥٥.

وجد الشاعر في ذلك ـ عن حق ـ معادلاً موضوعياً لمسار حياته ولحالته النفسية خاصة في تلك الآونة. إنه يتوجه إلى المدائن حيث يتلبث بالعمر ذاته وقتاً ليس محسوباً من الزمن وينظر إلى الحياة بأسرها نظرة تشوف وتأمل واكتشاف، ويقضي في رحاب الأبيض قصر حكم آل ساسان ومستقر الإيوان ساعات صدق بمنأى عن الصراع والتعصب والأهواء، إنه في رحاب ذلك الجلال يتذكر أصحابه في ماضيهم وقد استقروا ونهلوا السعادة في مقارهم الشاسعة الممتدة عبر الجبال وفي إنجازاتهم وأمجادهم ويرتفع الشاعر فوق الشعوبية والتعصب ـ وهو العربي الطائي ـ فيقول إنها مآثر مادية ومعنوية لولا محاباته لبني قومه وحبه لهم ما ارتفعت مساعيهم إلى هذا الشموخ الرفيع.

ولكن ما خطب تلك المآثر والأمجاد؟ يقول البحتري:

نقل الدهر عهدهن عن الجـ ـدة حتى رجعن أنضاء لبس
فكأن الجرماز من عدم الأنـ ـس وإخلاله بنية دمس
لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس
وهو ينبيك عن عجائب قوم لا يشاب البيان فيهم بلبس

إنه الدهر ـ إذن ـ دائماً يغير ويجتاح، ويحول أبهة الحكم ورونق الملك إلى أرماس ومآتم كئيبة كابية، إلا أن الإيوان وتلك المنشآت الضخام العملاقة ـ شأنها شأن الشاعر ـ تغيرت في ظاهرها فحسب، وهي تشع بالعظمة وتنبيء باقتدار عن عراقة منشئيها أولي العزم والجلال.

ولا يلبث البحتري بمقدرة المصور القدير ورهافة حس الفنان الموهوب أن يلتقط من على جدران الإيوان ما يراه معبراً عن قناع آخر دام من أقنعة الدهر، يلتقط البحتري صور معركة أنطاكية بين الفرس والروم وكأني به يرى في الفريقين المتصارعين ضحية من ضحايا الدهر الكامن وراء الحروب والدمار أو كأني به يرى في تلك الحروب وانتصار الفرس فيها بعد طول نزال وقتال صورة مما هو معتصم به من صلابة وصمود.

يقول البحتري:

وإذا ما رأيت صورة أنطا كية ارتعت بين روم وفرس

---

(١) نفسه، ص ١١٥٥ ـ ١١٥٦.

والمنايا مواثل، وأنو شر ... وان يزجي الصفوف تحت الدرفس
في اخضرار من اللباس على أصـ ... ـفر يختال في صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه ... في خفوت منهم وإغماض جرس
من مشيح يهوي بعامل رمح ... ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحيا ... ء لهم بينهم إشارة خرس
يغتلي فيهم ارتيابي حتى ... تتقراهم، يداي بلمس[1]

إن البحتري، وقد اختار صورة وثيقة الصلة بمناخ تجربته، يسكب فيها من روحه الفنان المتذوق والمتعشق للتصوير واللون والتشخيص والموسيقى ما يجعل تلك الصورة تضج بالحياة ويجعلنا نحن نكاد نشعر بوقد انفعالات المتحاربين ونسمع هدير أسلحتهم، ونشخص ونرى عراكهم وتحركاتهم وألوان ملابسهم والمنايا المحدقة بهم من كل جانب.

وحينما يمتزج الواقع بالتصور والحلم على تلك الصورة الرائعة يكون من الوارد أن يضع البحتري بين أيدينا مقطعاً خمرياً يسيراً، إذ ليس غير الخمر يمزج الواقع بالأوهام في وجدان الإنسان، وما أحوج البحتري آنئذ إلى ذلك:

قد سقاني ولم يصرّد أبو الغو ... ث على العسكرين شربة خلس
من مدام تظنها وهي نجم ... ضوًا الليل أو مجاجة شمس
وتراها إذا أجدّت سروراً ... وارتياحاً للشارب المتحسي
أفرغت في الزجاج من كل قلب ... فهي محبوبة إلى كل نفس
وتوهمت أن كسرى أبرويـ ... ـز معاطيَّ والبلهبذ أنسي
حلم مطبق على الشك عيني ... أم أمان غيرن ظني وحدسي[2]

فهذا المقطع الخمري إذن ليس مقحمًا على المناخ النفسي للتجربة ولكنه وثيق الصلة بها. ثم لا يلبث البحتري أن يفرغ للإيوان.. والاعتقاد عندي أن الشاعر كان يتمثل نفسه وهو يبدع في تصوير شموخه وبذخ بنيانه وتأبّيه على الزمن رغم الكآبة والصمت اللذين يضربان بأطنابهما في أرجائه، وعلى الرغم من انصراف الحياة والحكم والوفود والاحتفالات عن الإيوان إلى غيره من قصور الحكم العباسي

(١) الديوان، جـ٢، ص ١١٥٦ ـ ١١٥٧.

(٢) نفسه، ص ١١٥٨

وما يستتبع ذلك من تجريده من التأثيث الفخم والمظهر المبهر، فإن الذي تغير فيه إنما هو المظهر دون الجوهر، ومن ثم فهو تغيير لا يعيبه أو ينقص من قدره، وأصالته وشموخه وبذخ بنيانه، تلك التي مكنته من منازلة الدهر وقهر عوامل التغيير والتفسخ والانهيار، إنما هي - دون غيرها - مناط تقييمه والحكم عليه. وهي كلها تشهد بعظمته ، بل إن العقل ليحار أصنعه الإنس للجن أم صنعه الجن للإنس، وإنه بذلك لواضح الدلالة على عظمة منشئيه الذين طالما مثل بين أيديهم في جنباته علية القوم وعمد الحكم، وامتثلت الوفود بالولاء والطاعة. وصوت القيان في مقاصيره وأرجائه الفساح بأحلى النشيد وأعذبه، وإن الإيوان ليذكر بذلك التيار الهادر بالحياة والمتفتح بالسرور وكأن الأمر كله لم يمض عليه سوى أقل القليل من الوقت، ومن ثم كان للشاعر أن يجد فيها العزاء وأن يتأسى بها عما يجد في حياته، وكان عليه أن يبكيها بدموع غزار ما كان ليجود بها إلا تعبيراً عن الوله الشديد.

يقول البحتري:

وكأن الإيوان من عجب الصنـ	ـعة جوب في جنب أرعن جلس
يتظنى من الكآبة إذ يبـ	ـدو لعيني مصبح أو ممسي
مزعجاً بالفراق عن أنس إلف	عز أو مرهقاً بتطليق عرس
عكست حظّه الليالي وبات الـ	ـمشتري فيه وهو كوكب نحس
فهو يبدي تجلداً وعليه	كلكل من كلاكل الدهر مرسي
لم يعبه أن بزّ من بسط الديـ	ـباج، واستل من ستور الدمقس
مشمخر، تعلو له شرفات	رفعت في رؤوس «رضوى» و«قدس»
لابسات من البياض فما تبـ	ـصر منها إلا غلائل برس
ليس يدرى أصنع إنس لجن	سكنوه، أم صنع جن لإنس
غير أني أراه يشهد أن لم	يك بانيه في الملوك بنكس
فكأني أرى المراتب والقو	م إذا ما بلغت آخر حسي
وكأن الوفود ضاحين حسرى	من وقوف خلف الزحام وخنس
وكأن القيان وسط المقاصيـ	ـر يُرجِّعن بين حو ولعس
وكأن اللقاء أول من أمـ	ـس ووشك الفراق أول أمس
عمرت للسرور دهراً، فصارت	للتعزي رباعهم والتأسي

فلهــا أن أعـينـهــا بــدمــوع   موقفات على الصبابة حبس[1]

ويعمد البحتري في الأبيات الخمسة الباقية من القصيدة إلى ذكر ما حفزه إلى الإشادة بالفرس ومآثرهم، وهم ليسوا من بني جلدته، لقد فعل ذلك وفاءً وعرفاناً بفضل الفرس على اليمنيين حين أعانوهم على أرباط وجنوده الأحباش، وبذلك ساعدوا القائد اليمني سيف بن ذي يزن على هزيمتهم وطردهم من بلاده، ثم إن الشاعر قد جبل بطبعه على الكلف بالأشراف من كل الأجناس. وكأنه في الوقت الذي يشيد فيه بالفرس يعرّض من طرف خفي بالأتراك الذين عاثوا فساداً في أرجاء الدولة العباسية وكانوا أهم عوامل اضمحلالها وانهيارها.

وهكذا يحملنا البحتري على أجنحة خياله ومعطيات فنه ليضعنا في قلب تلك الرائعة ذات الستة والخمسين بيتاً، فلا نملك إلا أن نلهث ونحن نتابعه مبهورين بهذا العمل المتوحد المتماسك ذي التجربة المتميزة في تاريخ الشعر العربي كله وذي العاطفة الهادرة السائدة المنبثقة في كلماته وتراكيبه، والمهيمنة على صوره ومجازاته والملونة لإيقاعه وموسيقاه - ونحن في الحقيقة سنحتاج لكثير من الوقت لو شئنا استقصاء فن البحتري وشموخ أدائه الشعري في السينية، ولكن ها هي على أية حال بين أيدينا كما كانت منذ نيف وألف سنة بين أيدي النقاد لا يزيدها النظر فيها ومر الأيام بها إلا تفرداً وتألقاً وشموخاً، وقد رأينا ابن المعتز يخصها بثناء عطر ولا يرى للعرب سينية مثلها، كما رأينا، دائرة المعارف الإسلامية تنوه بعظمة الخيال الشعري للبحتري فيها، وإذا كان الإجماع معقوداً على أنها إحدى روائع الشعر العربي المعدود، فإن ثمة رأياً - مثلما نجد لدى الدكتور محمد صبري والدكتور البصير - يذهب إلى أنها أجل وأعظم قصائد الشعر العربي في كل العصور.

ويمكننا القول - في كلمة عجلى - إن البحتري وفق غاية التوفيق في انتقاء صوره الكلية ورموزه التي وردت بمثابة معادلات موضوعية لملابسات حياته... ومكونات شخصيته، يتجلى ذلك في تناوله لمجد الساسانيين والإيوان ومحالّ الإقامة الشامخة، وما تبقى من كل ذلك للزمان، ويتجلى ذلك في وصفه المتمكن المذهل لمعركة أنطاكية ولما كان يجري في باحة الإيوان من مظاهر الحياة وهو يفعل ذلك مستجيباً لغريزة الشاعر الوصاف ومن خلال عاطفته المهيمنة على القصيدة كلها

---

(١) الديوان، جـ٢، ص ١١٥٩ - ١١٦٢.

وليس بمعزل عنها، فحينما يتحدث البحتري عن صموده وصفاته المتأبّية الشموس تمثّل أمامنا صور جبل القبق المحكم على مدنه وأحيائه، ثم يورد بعد ذلك تفصيلاً صور ذلك الإيوان العجيب الذي يبدو كأنه جزء من الجبل لا من فعل الإنسان والذي تبدو شرفاته وكأنها مطلة من أعالي جبال رضوى وقدس. وهذا الإيوان - كالشاعر الذي عصف به الدهر ولكنه متمسك بأصالته - لا يعيبه أن بز من بسط الديباج واستل من ستور الحرير، وهو - كالشاعر الصامد الصابر في وجه الزمن - يبدي تجلداً وعليه كلكل ثابت من كلاكل الدهر بعد أن تبدل سعده إلى نحس وانقلب عرسه إلى مأتم، وبدا وكأنه مفارق لحبيب أو مطلق لعروس، ولقد شبه البحتري واستعار وشخص وانتقى أدواته الفنية في القصيدة بأسرها من ذلك النبع الواحد من تلك العاطفة السائدة المتأججة.. ونحن لكي ندرك عظمة فن البحتري واقتداره في السينية علينا أن نتصور ما كان يمكن أن يكون عليه أمر تلك القصيدة لو أن الشاعر هجم على حالته النفسية وأخذ في الحديث عنها وتشخيصها بمعزل عن تلك الموحيات والرموز التي استقاها من معطيات الكون الفسيح من حوله، لا شك أن الأمر كان سيكون غير الأمر والنظرة إلى السينية غير النظرة.

ويفرد الدكتور شوقي ضيف لموسيقى البحتري في السينية دراسة قيمة خصبة يبلور فيها تلك المقدرة الموسيقية الفذة للبحتري إذ استطاع أن يشيع حالته النفسية ويبث عاطفته الملتاعة الصامدة في موسيقى القصيدة بأسرها.

يقول الدكتور شوقي ضيف: «واقرأ له قصيدته السينية التي يصف فيها إيوان كسرى فإنك ستراع حين تراه لا يكتفي بالتوافق الصوتي بين بعض الكلمات أو بعض الحروف في بعض الأبيات، بل هو يصمم هذا التوافق في القصيدة كلها»[1].

ثم يورد الدكتور الأبيات من أول القصيدة حتى قول الشاعر: «ومساع لولا المحاباة مني» ويعلق عليه بقوله: «فإنك لا شك وعيت ما في هذا الصوت من جمال وزينة، وإذا أخذت تحقق مرجع هذا الجمال ومرد هذه الزينة وجدتها جميعاً يعودان إلى توافقات موسيقية، وركز البحتري هذه التوافقات في القافية، إذ اختار لنفسه قافية ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التنميق والوشي البالغ، والإنسان لا يتابع البحتري في هذه القصيدة حتى يشعر في وضوح بأنه يسمع

(١) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٨٦

الصوت من جهة ويبصره من جهة أخرى فهو يجسمه في شكل رائع، وقد وصل صاحبنا إلى هذا التجسيم لا عن طريق القافية وحدها، بل عن طريق التوفيق في الملاءمة بينها، أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها وهو السين وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها، فكثير منها تكثر فيه السين، وأعد النظر في الأبيات السابقة وخاصة (صنت نفسي، وتماسكت، أتسلى عن الحظوظ، حلل لم تكن، ومساع لولا المحاباة مني) فإنك تراه يعرف كيف يجيء بكلمات من ذوات السين كي يلائم بينها وبين القافية، حتى ليشعر الإنسان كأن الكلمات تريد أن تتجاذب، فبينها صلة شديدة من الموسيقى، ولم يكتف البحتري بالإكثار من حرف السين في القصيدة، بل جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقتها، وهي فكرة الإكثار من حركات الكسر في الكلمات، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية، كأن يقول:

وقـديـماً عهـدتني ذا هنـات   آبيـات عـلى الدنيات شمس

وواضح ما في هذا البيت من تقطيعات صوتية داخلية، ولكن الذي يهمنا الآن وما نلفت إليه هو أنه عمد إلى الكسرة فعممها في كثير من الكلمات بحيث لا يصل الإنسان إلى القافية إلا ويحس بأن الكلمات تتجاذب تجاذباً شديداً، ولعل ذلك هو السبب في أنه أكثر في تلك القصيدة من صنع قوافي داخلية قبل القافية الخارجية على نمط ما نرى في قوله:

وتمـاسكت حين زعـزعني الدهـ   ـر التماساً منه لتعسي ونكسي

وأكثر من هذه القوافي الداخلية في القصيدة لتتم له تقطيعات صوتية يستطيع بها أن يرتفع هذا الارتفاع الفني الذي جعل القدماء يقولون: إن شعر البحتري به صناعة خفية وليست هذه الصناعة الخفية إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة في استخدام فن الصوت في الشعر ومعرفة قيمه والاحتكـام إليها في صنـاعته، ويتصل بهذه القوافي الداخلية ما نراه في سينيته، من تقطيعات في الكلمات كأن يقول:

وإذا مـا جفيت كنت حـريـاً   أن أرى غير مصبح حيث أمسي

فإنك تراه يوازن بين الكلمتين «غير مصبح» و«حيث أمسي» موازنة دقيقة فهو يخرجها متجاذبتين ولكن لا بواسطة السينات ولا بواسطة الكسرات وإنما بواسطة

التجانس الصوتي فيها، فقد سبقت الأولى (بغير) والثانية (بحيث)، وهما متوافقتان في عدد الحروف والحركات والسكنات، ونفس الكلمتين مصبح وأمسي بينهما اتفاق في الموسيقى إذ هما يبدآن بضمة ثم سكون فكسر، ومن هذا النمط قوله:

وهم خافضون في ظل عال   مشرف يحسر العيون ويخسي

فإنك تراه هنا يلائم ملاءمة أوضح من حيث التوافق الصوتي إذ عبر قبل يخسي بكلمة يحسر، وكأنه أراد أن يتقدمها برائد بديع من جنسها»[1].

ويستأنف الدكتور ضيف تحليله القيم لاقتدار البحتري الفذ على فن التعبير بالصوت فيقول: «والحق أن البحتري فكر طويلاً في الحركات والسكنات والحروف والكلمات في أثناء صناعته لتلك القصيدة، ولعل ذلك هو الذي جعله يصل إلى ملاءمة أخرى بين القافية وكلمات البيت، ولكن لا من حيث السينات أو الـ[illegible]رات أو التقطيعات الصوتية، وإنما من حيث عدد الحروف، إذ يلاحظ من يتتبعه في هذه القصيدة أنه عني بالكلمات الثلاثية في صياغتها عناية وفرت كثيراً من القيم الصوتية، كأن يقول:

وبعيد ما بين وارد رفه   علل شربه ووارد خمس

فإنك تحس في هذا البيت جمال الكسرات وتحس شيئاً آخر وهو نوع من التوافق الصوتي بين آخر الشطر الأول وبين القافية، إذ اتحد معها في عدد الحروف والحركات والسكنات، وهو حقاً لم يتحد في الحرف الأخير معها، فإن ذلك يخصصه الشعراء بمطالع قصائدهم إذ يصرعونها على نحو ما نرى في القصيدة نفسها، فالشطر الأول كأنه مسجوع مع الشطر الثاني، وما في هذا البيت الذي نحن بصدده ليس تصريعاً، ومع ذلك فهو ضرب دقيق من التوافق الصوتي عممه البحتري في كثير من أبيات القصيدة على نحو ما ترى في الأبيات (بلغ من صبابة العيش ـ ولقد رابني نبو ابن عمي   ومساع لولا المحاباة مني) ومن ينكر أن كلمة علل تلاءمت مع أخواتها في البيت بواسطة هذه الثلاثية المشتركة بينها وبين القافية أرأيت إلى أي حد استطاع البحتري أن يوفر كثيراً من القيم الصوتية في هذه القصيدة بطريقة قد تكون معقدة ولكنها في غاية الدقة؟ إن أمكنه بملاءمات بين القافية وعدد حروفها

---

(١) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص ٨٩.

ورويها وحركة رويها وبين كلمات البيت أن ينهض بموسيقى بديعة، وهذه الملاءمة يوزعها البحتري على قصائده الأخرى في ديوانه، ولكنه لا يركزها في قصيدة كما ركزها في تلك القصيدة السينية، فقد جمع لها كل ما يستطيعه من مهارة في استخدام فن الصوت وما وقف عليه من أسراره»[١].

وبعد هذا التحليل الرائع لقدرات البحتري المتفوقة على التعبير بالموسيقى، نقول إنه مما تجدر الإشارة إليه أن السينية ـ شأنها في ذلك شأن دالية الذئب ورائية المتوكل ـ لم تقدم لممدوح ولم تنشأ سعياً وراء عطاء. وإنما هي مونولوج داخلي يتأجج بأعماق البحتري ويلهب خياله ومشاعره، ومن ثم فهي من حيث براءتها من أن تكون مطية لمطلب مادي ومن حيث تشابكها بكيان الشاعر وتغلغلها العميق في أغواره، تعتبر شاهد صدق ونموذج حق على مكانة البحتري المتميزة، وطريقته الفذة في الصياغة الشعرية، وامتلاكه المقتدر لأدوات التعبير في مجال إبداعه خاصة أثمنها وأدخلها في صميمه، وأعني بذلك التعبير بالتصوير والموسيقى.

غير أن من أغرب الغريب حقاً، أن الدكتور شوقي ضيف ـ وهو الذي أثرانا وأمتعنا بتحليله السابق الرائع لفن البحتري، يعمد إلى القول: «ومهما يكن فإن البحتري لم يكن عنده أسباب تؤهله لاستخدام التصنيع وأدواته على نحو ما انتهت إليه عند جماعة المصنعين، فهو بدوي أعرابي رحل إلى المدينة، وتحضر، ولكن هذا التحضر لم يتغلغل في عقله، ولم ينفذ إلى أعماق نفسه، فلم يستطع أن يستخدم الثقافة في عمله، كما أنه لم يستطع التعقيد في أدوات حرفته»[٢].

ويقول في موضع آخر: «ولكن البحتري يعتذر بأنه ليس من أهل المنطق، فالشعر شيء والمنطق شيء آخر»[٣]، ويمكنني الزعم والإصرار ـ بعد حياة البحتري باثني عشر قرناً ـ أن الشعر شيء والمنطق شيء آخر ـ أم ترى في وسعنا القول بأنهما شيء واحد؟؟ ويستمر الدكتور ضيف في بسط وجهة نظره فيقول: «ولكن غاب عنه ما حدث بين الشعر والمنطق أو الفلسفة من تزاوج في العصر العباسي، وأنهما انعدمت بينهما الحدود والحواجز وما تقدم الزمن إذن؟ وما فائدة الرقي العقلي الذي

(١) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٩٠.
(٢) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٩٩.
(٣) نفسه، ص ١٩٨.

أصابه العباسيون؟ إن واجب الشاعر أن يلم بالثقافة الحديثة، وأن يلم بالفلسفة بنوع خاص، وأن يتخذ ذلك مادة أساسية في صنع قصائده ونماذجه والبحتري لا يصور لنا ذلك، فهو من جماعة الصانعين الذين لا يسرفون على أنفسهم في استعمال أدوات الصناعة وتعقيدها، إنما بصورة أبي تمام الذي كان يفهم أن الشعر تطور في العصر العباسي»[1].

وأنا لا أزعم أن فناناً ما في أي عصر من العصور بمقدوره أن يتأبى على النقد ويرتفع دوماً فوق مستوى العيب، ولكنني أزعم أن أوجه القصور التي قد نأخذها على هذا الفنان أو ذاك، لا بد أن تكون نابعة من عجزه عن القيام بمقتضيات هذا الفن وإخلاله بقواعده وأسسه، والسلوك الفني على عكس طبيعته.

ولقد رأينا رأي العين وأحسسنا إحساس القلب كيف أدرك البحتري ـ بدقة ورحابة ـ طبيعة فنه الشعري، ومدى ما وصل إليه أفق موهبته وقد صقلتها الثقافة المؤاتية وأنضجتها تجارب الحياة العنيفة العاتية ـ وإذا كان البحتري قد سلك في تعبيره الفني وفقاً لطبيعته الخصبة ووفقاً لطبيعة فن الشعر الغنائي فنأى عن التفلسف القبيح وعن التكلف اللغوي والبديعي والمعنوي وكلها ضار بقضيته، واتجه في صياغته عطاءه الفني إلى تكثيف الإيحاء والتعبير بالموسيقى والتصوير معتمداً على نبع من اللغة دافيء وطازج أبداً، فبلغ في ذلك الغاية التي لا نحسبها محل إنكار من أحد، وإذا كان النقد الحديث ـ كما فصلنا سلفاً ـ قد انتهى إلى ما اهتدى إليه البحتري بحسه المرهف وشاعريته الخلاقة من اعتبار الموسيقى والتصوير لب هذا الفن وجوهره ـ إذا كان هذا هكذا فإنه من أغرب الغريب أن نعمد بعد ذلك إلى تلومه بغير مسوغ، وإلى عيبه بغير عيب، فنقول إنه معيب لدينا لأنه كان شاعراً ولم يكن أو حاول أن يكون فيلسوفاً منطقياً، فيسقط بين بين.

لقد رأينا رأي العين وأحسسنا إحساس القلب والذوق أنه بلغ الغاية في كل ما من شأنه أن يثري فن الشعر ويرفعه إلى السموات العلا، فانتقى والتقى بألفاظه وواءم بينها، وواءم بينها وبين المعنى، وصور تصويراً جزئياً وكلياً بوحي من عاطفته الدافقة وبهيمنة من خياله المحلق الخصب، وامتلك ينابيع الموسيقى والصوت باقتدار فنهل منها ما صور وعبر به عن معطيات ذاته وما جاشت واضطربت به حياته.

---

(١) نفسه.

والمجتمع العباسي من مشاعر ومواقف وتيارات تترجم للإنسان في حالي ازدهاره وانحداره جميعاً، وكان موطن العظمة الحقيقي في ذلك اعطاء النثر - أن البحتري قال كلمته بلغة الفن فحسب، ونأى بحسه المرهف وذوقه الرفيع عن ضجيج الخطابة والتواءات التفلسف وتعقيدات المنطق، وكلها جاف وتجريدي ومنافٍ لعذوبة الشعر ودفئه وتدفقه، ومن ثم تمكن - من خلال عظمة الفن وشموخ موهبة الفنان ورهافة حسه وصدق ثقافته وذوقه - أن يدرك لكثير من آثاره صفة الديمومة والخلود.

خاتمة واستخلاص للنتائج

وبعد . . .

فما الذي بوسعنا أن نخلص إليه من نتائج بعد رحلتنا الطويلة هذه مع فن البحتري في النقدين القديم والحديث؟؟

أود أن أشير - ابتداء - إلى أن قليلاً من الفنانين والمفكرين والشعراء في كل أمة، هم أولئك الذين يتركون في تراثها بصمات باقية على الزمن:

** وأحسب أن من حق البحتري علينا - في ضوء ما أسلفناه من دراسات وآراء - أن نعتبره واحداً من أولئك الفنانين القليلين الأفذاذ، ذلك أن البحتري - كما رأينا - قد أرسى في الشعر العربي أسس الصياغة الفنية الجمالية المعتمدة على استخلاص ما يمكن أن تبوح به اللغة من طاقات التعبير بالإيحاء والموسيقى والتصوير.

** لم يكن البحتري فناناً ذا حسّ جمالي مرهف بالفن والحياة فحسب، بل كان أيضاً ذا حسّ نقدي صافٍ ودقيق هداه إلى وجه الصواب في كل ما يتعلق بأدوات فنه ومفرداته، ومن ثم كان له - كما أسلفنا - موقف نقدي صريح وقاطع من قضايا اللفظ والمعنى والبديع والفلسفة والمنطق وعلاقتها بفن الشعر، وهو موقف رأيناه يتفق - بعامة - مع أنضج منجزات النقدين الذوقي القديم، والجماليّ الحديث. وهو لم يكتف بإدراك وجه الصواب في تلك القضايا النقدية الدقيقة والهامة، ثم يناقضها في التطبيق، كما ناقض أبو تمام نفسه حين اختار ديوان الحماسة على غير مذهبه في الشعر، بل نرى البحتري قد اهتدى بمدركاته النقدية الصائبة تلك في عطائه الشعريّ الثر والثري، ومن ثم أصبح للبحتري في التراث

العربي أريج نافذ، وعبق رائع متميز لا تخطئه أذن، ولا يضل عنه ذوق جمالي قد ثقف شعر العرب عبر تاريخه الطويل.

** على أنه كان يتعين علينا ـ كي يتسنى لنا النظر في نقد القدماء للبحتري ـ أن نبحر في عباب النقد القديم، وأن نتمعن في مشكلاته التي كانت عضوية الصلة بشعر البحتري نظراً لما كان من تمثيله لاتجاه في المنحى الفني والصياغة مغاير لمنحى البديعيين وخاصة أبا تمام.

وقد استقرّ بنا النظر في تلك المشكلات النقدية إلى نتائج نقبلها ونستريح إليها:

** فالخصومة بين القدماء والمحدثين ـ تلك التي كانت الخصومة بين الطائيين تعبيراً عباسياً عنها ـ إنما استمدت عنفها في القديم من ارتباطها الوثيق بأغوار الماضي، بما فيه من أصالة وصدق وتلقائية إنسانية بسيطة وساذجة ، ومن ارتباطها أيضاً بقيم روحية عميقة وحميمة، وخلصنا إلى أن تلك الخصومة بين القديم والمحدث ما كانت لتطل علينا عبر عصور الأدب العربي كله إلا لارتباطها عميق الجذور هذا بقيم أصيلة وراسخة في نفس الإنسان العربي، خاصة أن الشعر الجاهلي ـ وهو معيار أساسي في تلك الخصومة ـ لا يزال يعتبر لدى الكثيرين قمة شامخة في التراث العربي.

** وفيما يتعلق بعمود الشعر ومنهج القصيدة، خلصنا إلى أن تلك المنطلقات العامة في الصياغة وفي ترتيب أجزاء القصيدة العربية، إنما تجمعت من النظر في شعر العرب بعد أن قطع مرحلة طويلة من حياته، ومن ثم لا يستقيم لدينا أن نعتبرها الحائل دون تطور الشعر العربي في الجنس والشكل والمضمون جميعاً وقد أشرنا إلى ما هو معروف من أن الفنون جميعاً لها قواعد عامة ورسوم أولية مقررة، إلا أن عباقرة المبدعين في كل فن لا يجدون في تلك القواعد ما يكبت نبوغهم، أو يسفل من عبقريتهم، أو يحول بينهم وبين التجديد، إذا ما تهيأت العوامل الموضوعية والذاتية لهذا التجديد، بل إننا ذهبنا إلى أن أعمال هؤلاء المبدعين المتألقين في كل الفنون، هي التي ترهص بتلك القواعد وتتجاوزها وتبدلها تبديلاً، فالفنان القدير يجد لفنه ما يؤاتيه وما يأتلف مع ذوقه وملكاته، ومن مجموع تلك القدرات يتميز التيار العام لاتجاهات الفنون المختلفة، وشواهدنا على ذلك في مجالات الخلق الفني

أكثر من أن تحصى، وشواهدنا على ذلك من شعر البحتري ماثلة في كثير من أجزاء البحث، إذ إن كثيراً مما أبدعه الوليد في كافة أغراضه الشعرية، هو مما يصنف ـ وفقاً لمفاهيم نقدية قديمة ـ تحت اتجاه عمود الشعر، وقد رأينا كيف استطاع البحتري من خلال شاعريته المثقفة، وموهبته المتألقة، وعمق استكناهه لطبيعة الشعر العربي، أن يبدع مستلهمًا أثمن ما يهبه الطبع الصادق المتدفق والصياغة البديعية المؤاتية للشعر من خصوبة وجمالية وإيحاء.

** وخلصنا في قضية البديع إلى أن أصوله قديمة في التراث، وأن أفضله ما جاء عفواً ومنصوراً باقتضاء المعنى إياه، وأن شاعراً عربياً في تاريخ الشعر العربي كله، لم يلحق من الضرر بقضية البديع قدر ما ألحقه بها أبو تمام حينما حول البديع من وسيلة إلى غاية، ومن مجرد لون واحد في اللوحة إلى [illegible]اره اللوحة بأسرها، وفي المقابل رأينا نهج البحتري في البديع مؤاتياً لطبيعة الشعر العربي والنفس العربية السمحة البسيطة التلقائية البعيدة عن التعمل والبهرج والتعقيد جميعاً.

** وخلصنا في قضية التجديد الذي زعمه البديعيون لأبي تمام، إلى أن تجديداً حقيقياً لم يتحقق في شعر أبي تمام على الإطلاق، وأن القضية لا تعدو تكلفة صياغة معاني القدماء وما يتساقط إليه من أفكار فلسفية ومنطقية وافدة صياغة بديعية ترصيعية معقدة بقصد إخفاء معالمها، وقد دل هذا على سوء فهم، وعقم تصور لقيمة المعنى في العطاء الشعري، إذ إن القيمة الحقة في الفن إنما هي للتفاصيل الدقيقة الدالة، وللتعبيرات الإنسانية الموحية... هي للصياغة الفنية على وجه الإجمال. وليست للأفكار المباشرة المجردة، وقد أدى سوء صنيع أبي تمام هذا، وخطل فهمه لحقيقة الشعر والخلق الفني إلى تفاقم مشكلة السرقات في النقد القديم.

** ولا شك أ[illegible] لخصومة بين نهج أبي تمام ونهج البحتري في الشعر، كانت تعبيراً عباسياً عنيفاً عن الخصومة بين القدماء والمحدثين، وكان تأليف الكتب مظهراً من مظاهر تلك الخصومة في طورها العباسي، وقد تصدى الصولي للدفاع عن المحدثين وأسفر عن تعصبه الشديد لأبي تمام، وقد خلصنا من النظر في كتابيه عن أبي تمام وعن البحتري إلى أن الرجل كان إخبارياً، ولم يكن ناقداً فنياً يعتد له برأي على أي وجه من الوجوه، وكان أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل وإعجاز القرآن

أبرز من تلى الصولي في تقييم البحتري، وإذا كنا قد خلصنا إلى أن الصولي كان إخبارياً متحاملاً، فإن الباقلاني ـ وهو معزلي أشعري ـ قد صدر في نقده للامية البحتري عن منهج فاسد هو نمط من المصادرة على المطلوب، وهو منهج منبتّ الصلة بروح الشعر وبأسس النقد وبطبيعة العلم جميعاً.

** وعلى ذلك فإن أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل هم أخصب وأقدر من قيم البحتري في القديم، وإذا كانت التقولات قد حامت حول عدالة الآمدي فإن النظر المحايد في موازنته، وكذلك آراء من نعتد بهم من نقادنا المحدثين، تقطع بأن الرجل لم يكن قمة من قمم النقد القديم فحسب، بل كان أيضاً على غاية من الحيدة والموضوعية في موازناته بين أبي تمام والبحتري.

أما صاحبا الوساطة والدلائل، فذوق الأول وعدالته، وعبقرية الثاني ودقته، هي جميعاً موضع اتفاق في القديم والحديث.

وعلى ذلك، فإنه مما يعتد به في تقييم البحتري في القديم، أنه استحق أسمى درجات التقدير من لدن نقادنا العرب الثلاثة الكبار، بل إننا رأينا عبد القاهر ـ وهو من هو في النقد والفن ـ يستشهد بآراء نقدية للبحتري يعرض من خلالها بعضاً من آرائه، ويتكىء على الكثير من شعره في بسط العديد من وجوه نظريته وتطبيقاته في النظم.

ولا يساورنا أي شك في أن البحتري ما كان لينال هذا التقدير العظيم من قبل هؤلاء النقاد المشهود لهم، ما لم يكن جديراً بذلك، وما لم يكن قد قر في ضمائرهم وأذواقهم وعقولهم جميعاً أنه الأقدر على استلهام طبيعة الشعر العربي وعلى الإبداع الخصب في كل آفاقه... وقد رأينا في تضاعيف البحث كيف أن البحتري قد امتلك تصوراً نقدياً صحيحاً وصافياً لقضايا اللفظ والمعنى البديع والمنطق والصياغة الشعرية، ورأيناه قد اهتدى في مجمل اتجاهاته إلى أنضج ما انتهى إليه النقد في القديم والحديث بشأن تلك القضايا.

** ولقد دلنا النظر في شعر البحتري، على أنه قد صدر فيه عن ذلك التصور السليم لطبيعة الشعر العربي، وعن تلك الموهبة الخصبة المرهفة والمثقفة التي امتلكها الشاعر. وعن تلك الرؤى النقدية التي أرساها صريحة باهرة في تضاعيف شعره، والبحتري ـ كما لا بد لنا أن نستنتج من تصنيفه لديوان الحماسة ومن آرائه

النقدية الكثيرة، كان ينظر بإمعانٍ في حياة الشعر العربي منذ عصره الجاهلي، ومن ثم فقد أرهف موهبته وصقل ذوقه بما رشف من أفاويق صافية وصادقة لهذا المنهل العذب في أنضر عصوره وأنضج نماذجه، وبما ثقفه نظرياً من أطوار ذلك الشعر وتقاليده ومعايير الصحة والخطأ والجمال والقبح فيه، ولذلك فإن تصوره لفن الشعر وعطاءه فيه يتفق مع ما أخذ به ذوو الحس والذوق في النقد القديم ومنهم ابن سلام والجاحظ وابن المعتز وأصحاب الموازنة والوساطة والدلائل.. ويتواءم مع كثير من معطيات النقد الجمالي الحديث كما هو ثابت في غير موضع من هذا البحث.

وقد رأينا البحتري ـ عبر ديوانه الحافل ـ يتألّق في فنون الوصف والغزل والعتاب وهي فنون وثيقة الصلة بينابيع الرقة والعذوبة والجمال في نفس الشاعر، وفي نفس الإنسان من حيث هو، كما رأيناه يتجاوز الحدود المرساة، ويصل بفني الرثاء والوقوف على الأطلال إلى آفاق لم يعهدها الشعر العربي من قبل.

** ولم ينل البحتري ـ على العكس من أبي تمام وأبي الطيب ـ إلا أقل العناية من النقد الأدبي المعاصر، وكثير من هذا القليل قد تناول البحتري من خلال حب أصحابه وحماسهم الشديد لأبي تمام، واتخاذ شعره معياراً لا محيد عنه فيما يقبلون ويرفضون في الشعر، بل إن كثيراً من تلك التناولات النقدية ـ في الحقيقة ـ يتصادم وطبيعة الشعر العربي، بل ويتنافر ومعطيات النقد العربي القديم الذي يعتد به لدى أصحاب الموازنة والوساطة والدلائل، ويتعارض أيضاً مع منجزات النقد الجمالي المعاصر في آن معاً.

** وعلى ذلك فقد كان يتعين علينا أن نحاول النظر في شعر البحتري وفقاً لمفاهيم النقد الحديث، ودون تعسف أو اقتسار، وقد انتهينا إلى أن الكثير من العطاء الفني للشاعر قد أنجز غير قليل من مواصفات العظمة والسمو وفقاً لمعايير النقد الجمالي المعاصر، خاصة في الوحدة العضوية والموسيقى والتصوير والخيال وتكشّف لنا البحتري ـ من خلال شعره ـ مصوراً فناناً مرهف الحس بالكائنات والألوان من الطراز الأول، وموسيقياً متميزاً وفريداً في الشعر العربي عبر كل عصوره، إذ إنه قد اهتدى ـ بحدس الفنان وثقافة الناقد ـ إلى تلك الحقيقة الباهرة التي أكدها النقد الحديث، اهتدى إلى أن الموسيقى في الشعر الغنائي هي لبه وجوهره، وليست ـ كما ذهب البعض ـ حلية للزينة والتجميل، لقد أخذ البحتري نفسه، بما انتهى إليه النقد الحديث من اعتبار الموسيقى والإيحاء بها والإفادة من

طاقاتها في تصوير المضمون الشعري، اعتبارها المقدرة الذهبية التي لا يعوضنا شيء عنها إذا افتقدناها في الشعر والشاعر. وفي الوقت الذي لم تعرف فيه لأبي تمام قدرة مؤاتية على الموسيقى، ثم اتخذ من البديع حلية للزينة وبهرجاً للتزويق والترصيع، أضاف البحتري إلى مجده الثابت في التصوير والإيحاء بالصوت مجداً رفيعاً آخر حين نحا في صياغته منحى لغوياً جمالياً صافياً يتفق وما انتهى إليه النقد الحديث بشأن الصياغة المؤاتية في الشعر، كما أنه قد أفاد من فنون البديع بما يحقق قيم الجمال والإيحاء في اللغة والمعنى والموسيقى جميعاً.

المراجـــع

المصادر والمراجع العربية:

١ ـ الآمدي: أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الأولى، دار المعارف سنة ١٩٦١.

٢ ـ ابن الأثير: أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني المعروف بابن الأثير، الكامل في التاريخ، طبعة منير الدمشقي، القاهرة ١٣٥٧.

٣ ـ ابن الأثير: أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثانية، الحلبي ١٩٣٩.

٤ ـ أحمد أحمد بدوي (الدكتور: حياة البحتري وفنه، طبعة لجنة البيان العربي، نشرة الأنجلو مصر، ١٩٥٥.

٥ ـ أحمد أمين (الدكتور): مقال بمجلة اللغة العربية، الجزء السابع، طبعة وزارة المعارف ١٩٥٣.

٦ ـ الأخطل: غياث بن غوث، شرح ديوان الأخطل التغلبي، نشرة سليم الحاوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٨.

٧ ـ ابن أبي أصيبعة: موفق الدين أبو العباس أحمد بن القاسم، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، المطبعة الوهبية ١٨٨٢.

٨ ـ الأعشى: ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت ١٩٦٨.

٩ ـ امرؤ القيس: حندج بن حجر الكندي، ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبو الفضل، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٦٤.

١ - أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، الطبعة الثامنة، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٩.
١١ - الباقلاني: أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، طبعة دار المعارف ١٩٥٤.
١٢ - البحتري: أبو عبادة الوليد بن عبيد:
الحماسة: لأبي عبادة البحتري، ضبط وتعليق كمال مصطفى، المكتبة التجارية، الطبعة الأولى، الرحمانية بمصر.
ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثانية، دار المعارف ١٩٧٢.
ديوان البحتري، طبع وضبط وتصحيح عبد الرحمن البرقوقي، مطبعة هندية، مصر ١٩١١.
١٣ - بروكلمان: كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٧٤.
١٤ - بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، طبعة لجنة التأليف والترجمة ١٩٥٠.
١٥ - أبو تمام: حبيب بن أوس الطائي، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، سنوات ١٩٥٧، ١٩٦٤، ١٩٦٥.
١٦ - الثعالبي: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، ١ - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل، دار نهضة مصر، مطبعة المدني سنة ١٩٦٥. ٢ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، طبعة الصاوي، سنة ١٩٣٤.
١٧ - الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر، ١ - البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٤٨. ٢ - الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي سنة ١٩٤٥.
١٨ - الجرجاني: عبد القاهر، ١ - أسرار البلاغة، بتعليق أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة الطبعة الأولى، القاهرة سنة ١٩٤٨. ٢ - دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مكتبة القاهرة سنة ١٩٦٩.
١٩ - الجرجاني: علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، الطبعة الثالثة، الحلبي.
٢٠ - جرير بن عطية الخطفي: شرح ديوان جرير، تحقيق محمد إسماعيل الصاوي، الطبعة الأولى.

٢١ ـ ابن جني: أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الطبعة الثانية، طبعة دار الكتب سنة ١٩٥٢.
٢٢ ـ ابن الجوزي: أبو الفرج عبد الرحمن بن علي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، طبعة دائرة المعارف العثمانية، الطبعة الأولى حيدر آباد سنة ١٣٥٧هـ.
٢٣ ـ ابن أبي الحديد: عز الدين أبو حامد عبد الحميد الشهير بابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، طبعة مصطفى الحلبي.
٢٤ ـ حسان بن ثابت الأنصاري: ديوان حسان، تصحيح وشرح محمد عزت نصرالله، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
٢٥ ـ الحصري القيرواني: أبو إسحق علي بن عبد الغني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق الدكتور زكي مبارك، المطبعة الرحمانية سنة ١٩٢٧.
٢٦ ـ الخطيب البغدادي: تاريخ بغداد، مطبعة السعادة، سنة ١٩٣١.
٢٧ ـ ابن خلكان: أبو العباس شمس الدين، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، مطبعة السعادة سنة ١٩٤٩.
٢٨ ـ دائرة المعارف الإسلامية: طبعة دار الشعب.
٢٩ ـ دعبل بن علي الخزاعي: ديوان دعبل تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي، دار الكتاب اللبناني، بيروت الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٢.
٣٠ ـ ذو الرمة: غيلان بن عقبة، ديوان ذي الرمة تحقيق كارليل طبع كمبردج، سنة ١٩١٩.
٣١ ـ ابن رشيق القيرواني: أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، المكتبة التجارية، سنة ١٩٦٣.
٣٢ ـ زكي مبارك (الدكتور) النثر الفني في القرن الرابع الهجري، الطبعة الأولى، دار الكتب، ١٩٣٤.
٣٣ ـ زهير بن أبي سلمى: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٤.
٣٤ ـ أبو زيد القرشي: محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، المكتبة التجارية سنة ١٩٢٦.
٣٥ ـ ابن سلام الجمحي: محمد، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف سنة ١٩٥٢.
٣٦ ـ الشابشتي: أبو الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي، الديارات، تحقيق كوركيس عواد، بغداد سنة ١٩٥١.
٣٧ ـ ابن شرف القيرواني: أبو عبد الله محمد بن أبي سعيد، أعلام الكلام، الطبعة

الأولى، مكتبة الخانجي سنة ١٩٢٦.
٣٨ ـ الشريشي: أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح المقامات الحريرية، طبعة الأميرية، الطبعة الثانية سنة ١٣٠٠هـ.
٣٩ ـ شوقي ضيف (الدكتور): ١ ـ البلاغة تطور وتاريخ، الطبعة الثانية، دار المعارف. ٢ ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة الثامنة، دار المعارف، ١٩٧٤.
٤٠ ـ الصاحب بن عباد: أبو القاسم إسماعيل بن عباد، الكشف عن مساوىء شعر المتنبي، نشر مكتبة القدسي، القاهرة ١٣٤٩هـ.
٤١ ـ الصنوبري: أحمد بن محمد بن الحسن الضبيّ، ديوان الصنوبري، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٠.
٤٢ ـ الصولي: أبو بكر محمد بن يحيى، ١ ـ أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام وآخرين، طبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٣٧. ٢ ـ أخبار البحتري، تحقيق الدكتور صالح الأشتر، طبع المجمع العلمي بدمشق سنة ١٩٥٨.
٤٣ ـ ابن طباطبا العلوي: محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق الدكتور محمد طه الحاجري، والدكتور محمد زغلول سلام، المطبعة التجارية سنة ١٩٥٦.
٤٤ ـ الطبري: أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الأمم والملوك، المطبعة الحسينية.
٤٥ ـ طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة سنة ١٩٣٧.
٤٦ ـ طه الحاجري (الدكتور): الآمدي وكتابه الموازنة، فصلة من مجلة كلية الآداب والتربية، الجامعة الليبية، المجلد الأول، المطبعة الأهلية ببنغازي، سنة ١٩٥٨.
٤٧ ـ طه حسين (الدكتور): ١ ـ حديث الأربعاء، الطبعة الحادية عشرة، دار المعارف سنة ١٩٧٥. ٢ ـ في البيان العربي، تمهيد لكتاب نقد النثر لقدامة بن جعفر، مطبعة مصر سنة ١٩٣٨. ٣ ـ من حديث الشعر والنثر، الطبعة الثانية، دار المعارف، سنة ١٩٦١.
٤٨ ـ عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين، مكتبة المثنى بيروت.
٤٩ ـ العباسي: عبد الرحيم بن أحمد، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة سنة ١٩٤٧.
٥٠ ـ عبد الرؤوف مخلوف (الدكتور): الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٧٣.
٥١ ـ ابن عبد ربه: أبو عمر أحمد بن محمد، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وزميليه، طبعة لجنة التأليف والترجمة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٥٢.
٥٢ ـ عبد السلام رستم: طيف الوليد، أو حياة البحتري دراسة وتحليل، طبعة دار

المعارف، مصر.

٥٣ ـ عبد العزيز سيد الأهل: عبقرية البحتري، طبعة دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٥٣.

٥٤ ـ عبده بدوي (الدكتور): ١ ـ مقال بمجلة الشعر، العدد الرابع، مطابع دار الهلال، القاهرة، أكتوبر ١٩٧٦. ٢ ـ مقال بمجلة الشعر، العدد الخامس، مطابع دار الهلال، القاهرة، يناير ١٩٧٧.

٥٥ ـ أبو العتاهية: إسماعيل بن القاسم، ديوان أبي العتاهية، دار صادر، بيروت ١٩٦٤.

٥٦ ـ عز الدين إسماعيل (الدكتور): في الأدب وفنونه، الطبعة الأولى، دار النشر المصرية، سنة ١٩٥٥.

٥٧ ـ العسكري: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، ١ ـ ديوان المعاني، طبعة القدسي، القاهرة ١٣٥٢هـ. ٢ ـ الصناعتين، الطبعة الثانية، طبعة صبيح.

٥٨ ـ أبو العلاء المعري: أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي، عبث الوليد، تعليق محمد عبد الله المدني، مطبعة الترقي، دمشق ١٩٣٦.

٥٩ ـ العلوي: السيد جعفر بن السيد محمد البيتي، مواسم الأدب وآثار العجم والعرب، الطبعة الأولى، الخانجي مطبعة السعادة، سنة ١٣٢٦هـ.

٦٠ ـ ابن العماد: أبو الفلاح عبد الحي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، نشرة مكتبة القدسي، القاهرة ١٣٥٠هـ.

٦١ ـ عمر بن أبي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق إبراهيم الأعرابي، مكتبة صادر بيروت ١٩٥٢.

٦٢ ـ عنترة بن شداد العبسي: شرح ديوان عنترة، تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، طبعة التجارية.

٦٣ ـ العكوك: علي بن جبلة، ديوان علي بن جبلة العكوك، تحقيق زكي ذاكر العاني، دار الساعة، بغداد ١٩٧١.

٦٤ ـ ابن أبي عون: أبو إسحق إبراهيم، التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعيد خان، كمبردج سنة ١٩٥٠.

٦٥ ـ أبو الفرج الأصفهاني: علي بن الحسين، كتاب الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية، والهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٢٩، ١٩٣١، ١٩٧٣.

٦٦ ـ الفرزدق: أبو فراس همام بن غالب، شرح ديوان الفرزدق طبعة محمد إسماعيل الصاوي، طبعة التجارية، سنة ١٩٣٦.

٦٧ ـ الفيروزآبادي: مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط.

٦٨ ـ ابن قتيبة: عبد الله بن مسلم الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار

المعارف، سنة ١٩٦٦.
٦٩ ـ قدامة بن جعفر: ١ ـ نقد الشعر، نشر محمد عيسى منون، المطبعة المليجية سنة ١٩٣٤. ٢ ـ نقد النثر، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، الطبعة الرابعة، مطبعة مصر سنة ١٩٣٨ (التمهيد).
٧٠ ـ القفطي: أبو الحسن علي بن يوسف، ١ ـ إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل، طبعة دار الكتب، سنة ١٩٥٠، ٢ ـ تاريخ الحكماء، ليبزج ١٩٠٣.
٧١ ـ قيس بن الملوح العامري: ديوان قيس بن الملوح: جمع الإمام أبي بكر الوالبي.
٧٢ ـ كروتشه بندتو: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة الدكتور سامي الدروبي، دار الأوابد، الطبعة الثانية، دمشق سنة ١٩٦٤.
٧٣ ـ كرمبي: لاسل آبر، قواعد النقد الأدبي، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد، طبعة مطبعة التأليف والترجمة والنشر، سنة ١٩٥٤.
٧٤ ـ لانسون ومأييه: منهج البحث في الأدب واللغة، تعريب الدكتور محمد مندور، طبعة دار العلم للملايين، بيروت، سنة ١٩٤٦.
٧٥ ـ لبيد بن ربيعة العامري: شرح ديوان لبيد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، الكويت ١٩٦٢.
٧٦ ـ المتنبي: أحمد بن الحسين، شرح ديوان المتنبي: شرح عبد الرحمن البرقوقي، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي، لبنان.
٧٧ ـ محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام: (محققان)، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطّابي، وعبد القاهر الجرجاني، طبعة دار المعارف.
٧٨ ـ محمد زكي العشماوي (الدكتور): قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٥.
٧٩ ـ محمد صبري (الدكتور): أبو عبادة البحتري، درس وتحليل، طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٦.
٨٠ ـ محمد غنيمي هلال (الدكتور): ١ ـ في النقد التطبيقي والمقارن، دار نهضة مصر.
٢ ـ قضايا معاصرة في الأدب والنقد، الطبعة الأولى، مكتبة نهضة مصر ١٩٧٦.
٣ ـ النقد الأدبي الحديث، طبعة دار نهضة مصر، سنة ١٩٧٣.
٨١ ـ محمد مصطفى بدوي (الدكتور): ١ ـ دراسات في الشعر والمسرح، الطبعة الأولى دار المعرفة، سنة ١٩٦٠. ٢ ـ كولردج، طبعة دار المعارف، سنة ١٩٥٨.
٨٢ ـ محمد مصطفى هدارة (الدكتور): مشكلة السرقات في النقد العربي، الطبعة الأولى، لجنة البيان العربي، سنة ١٩٥٨.
٨٣ ـ محمد مندور (الدكتور): ١ ـ في الميزان الجديد، طبعة دار نهضة مصر للطبع والنشر،

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٧٣. ٢ ـ النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر سنة ١٩٤٨.
٨٤ ـ محمد مهدي البصير: في الأدب العباسي، مطبعة النعمان، الطبعة الثالثة، النجف سنة ١٩٧٠.
٨٥ ـ المرتضى: الشريف علي بن الحسين الموسوي العلوي، أمالي المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد، تحقيق محمد أبو الفضل، طبعة الحلبي، سنة ١٩٥٤.
٨٦ ـ المرزباني: أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي البجاوي، مطبعة نهضة مصر، سنة ١٩٣٥.
٨٧ ـ المرزوقي: أبو علي أحمد بن محمد، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون الطبعة الثانية، لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٦٧.
٨٨ ـ مسلم بن الوليد: شرح ديوان صريع الغواني، تحقيق الدكتور سامي الدهان، طبعة دار المعارف بمصر.
٨٩ ـ مصطفى صادق الرافعي: تاريخ الآداب العربية، نشرة محمد سعيد العريان، طبعة التجارية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٤٠.
٩٠ ـ ابن المعتز: عبد الله، ١ ـ البديع، نشر محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الحلبي، سنة ١٩٤٥. ٢ ـ طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، سنة ١٩٥٦.
٩١ ـ ابن منظور: جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب.
٩٢ ـ النابغة الذبياني: زياد بن معاوية، ديوان النابغة، تحقيق عبد الرحمن سلام، نشر المكتبة الأهلية، بيروت ١٩٢٩.
٩٣ ـ ابن النديم: محمد بن إسحق، الفهرست، المكتبة التجارية.
٩٤ ـ نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي، حياته وحياة شعره، الطبعة الثانية، دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٠.
٩٥ ـ أبو نواس: الحسن بن هانىء، ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، طبعة مطبعة مصر، سنة ١٩٥٣.
٩٦ ـ الهذليون: ديوان الهذليين، طبعة دار الكتب، سنة ٤٥، ٤٨، ١٩٥٠.
٩٧ ـ ابن هرمة: إبراهيم بن هرمة، ديوان إبراهيم بن هرمة، تحقيق محمد جبار المعيبد، مكتبة الأندلس، بغداد سنة ١٩٦٩.
٩٨ ـ اليافعي: أبو محمد عبد الله بن أسعد، مرآة الجنان وعبرة اليقظان، طبعة حيدر آباد الدكن الطبعة الأولى، سنة ١٣٣٨هـ.
٩٩ ـ ياقوت الحموي: معجم الأدباء، نشرة الدكتور محمد فريد الرفاعي، دار المأمون.

١٠٠ ـ يونس أحمد السامرائي : البحتري في سامراء. مطبعة الإرشاد، بغداد سنة ١٩٧٠ .

المراجع الأجنبية

1 - Coleridge, Samuel Taylor The Philosophical lectures, Edited by Kathleen Coburn, London, the pilot press limited, 1949
2 - Eliot, T.S.: The use of poetry and the use of criticism , Faber Edition, London, 1964.
3 - Lamborn, E.A. Greening: The rudiments of criticism, Second edition, Oxford, 1925.
4 - Nicholson, Reynold. A: A literary history of the Arabs. Cambridge, 1930.

الفهرست

التقديم .... ٥ ـ ١٠

الباب الأول: **الخصومة بين القدماء والمحدثين** .... ١١ ـ ٣٩

توطئة في أصول الخصومة وأبعادها ١١، الخصائص المميزة للشعر القديم والمحدث ١٤.

الفصل الأول: **عمود الشعر ومنهج القصيدة وتقييمها** .... ١٧ ـ ٢١

الفصل الثاني: مذهب **البديع** .... ٢٣ ـ ٢٧

نشأة مذهب البديع وخصائصه ٢٣، البديعيون وقضية التجديد في الأدب ٢٥.

الفصل **الثالث**: الخصومة بين المذهبين .... ٢٩ ـ ٣٩

الخصومة حول أبي نواس ٢٩، مذهب أبي تمام والخصومة حوله ٣٠، العناصر الحقيقية للخصومة بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري ٣٤، عناصر الخصومة ٣٧.

الباب الثاني: **البحتري والموازنات** .... ٤١ ـ ٦٩

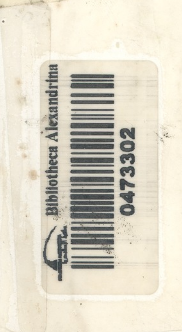
الفصل الأول: الصولي........................ ٤٣ ـ ٥٠

مزاعم الصولي ٤٣، تعصب الصولي لأبي تمام ٤٥، أحكام الصولي ومقاييسه النقدية ٤٦.

الفصل الثاني: الآمدي .... ٥١ ـ ٦٩

المفاضلة بين الشعراء قبل الآمدي ٥١، الروح والمنهج لدى الآمدي ٥٢، السرقات الشعرية ٥٥، دراسة الآمدي للأخطاء في الألفاظ والمعاني ٥٩، مناقشة الأخطاء في اللغة والصورة ٦٣، ذوق الآمدي ومقاييسه النقدية ٦٦، هل تعصّب الآمدي للبحتري ؟ ٦٨.

الباب الثالث: شعر البحتري .... ٧١ - ٢١١
تمهيد .... ٧١ - ٧٦
الفصل الأول: الوصف - الاعتذارات والعتاب - الغزل ووصف
الطيف والشيب وبكاء الشباب .... ٧٧ - ١٣٩
الوصف ٧٨، الاعتذارات والعتاب ١١١، الغزل والطيف والشيب
وبكاء الشباب ١٢٢.
الفصل الثاني: الفخر - الرثاء - المدح - الحكمة - الهجاء ...... ١٤١ - ٢١١
الفخر ١٤١، الرثاء ١٤٩، المدح ١٦٨، الحكمة ١٨٢، الهجاء
٢٠٠.
الباب الرابع: أساليب الصناعة عند البحتري .... ٢١٣ - ٣٧٦
الفصل الأول: اللفظ - تجاور اللفظين - ما بين اللفظ والمعنى من
تضافر - تنضيد المعاني - الارتقاء بالمعاني - الابتداءات
والانتقالات والنهايات - البديع .... ٢١٥ - ٣١٤
اللفظ ٢١٥، تجاور اللفظين ٢٢٨، ما بين اللفظ والمعنى من تضافر
٢٣٢، تنضيد المعاني ٢٣٩، الارتقاء بالمعاني ٢٤٥، الابتداءات
والانتقالات والنهايات ٢٧٦، البديع ٢٨٦.
الفصل الثاني: الوحدة العضوية والخيال والتصوير والموسيقى
في شعر البحتري .... ٣١٥ - ٣٧٦
تمهيد ٣١٥، الدالية في وصف لقاء الذئب ومصرعه ٣٢١، الرائية
في رثاء المتوكل ٣٤٥، وصف البحتري للبركة ٣٥٦، المقدمة الغزلية
«لي حبيب» ٣٥٨، السينية في استكناه الحياة ووصف الإيوان ٣٦٢.
الخاتمة واستخلاص النتائج .... ٣٧٧ - ٣٨٢
المراجع .... ٣٨٣ - ٣٩٠



تصميم الغلاف للفنان مجدى قناوى

الخطوط للفنان الكبير كامل ابراهيم